جامعة النَّجاح الوطنيَّة
عمادة كليَّة الدِّراسات العليا

صُوْرَةُ الْمَرْأَةِ الْمِثَالِ
وَرُمُوْزُهَا الدِّيْنِيَّةُ عِنْدَ شُعَرَاءِ الْمُعَلَّقَاتِ

إعداد:
الطَّالب/ طه غالب عبدالرَّحيم طه

إشراف:
الدُّكتور/ إحسان الدِّيك

قُدِّمَتْ هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلَّبات درجة الماجستير في اللُّغة العربيَّة بكليَّة الدِّراسات العليا في جامعة النَّجاح الوطنيَّة في نابلس ــ فلسطين.

1424هــ ــ 2003م

صُورَةُ الْمَرْأَةِ الْمِثَال

وَرُمُوزُهَا الدِّينِيَّةُ عِنْدَ شُعَرَاءِ الْمُعَلَّقَاتِ

إعداد:

الطّالب/ طه غالب عبد الرّحيم طه

نوقشت هذه الأطروحة بتاريخ 2003/6/16، وأجيزت.

أعضاء لجنة المناقشة:

1. د. إحسان الديك	(رئيساً)	____________
2. أ. د. خليل عودة	(ممتحناً داخلياً)	____________
3. د. جمال جودة	(ممتحناً داخلياً)	____________
4. د. حسن السلوادي	(ممتحناً خارجياً)	____________

الإهــداءُ

إلى أُمّي الرَّؤوم، وأبي المعطاء ...

إلى أُخَيَّاتِي اللَّواتي غَمَرْنَنِي بالتَّحنان وَالدُّعاء ...

إلى زوجتي الَّتي رفدتني بفيض عطفها وَالوفاء ...

إلى المرأة الْمُشْتَمِلَةِ برداء العفَّة وَالحياء ...

إلى الطُّفولة الفلسطينيَّة الْمَوْؤُودَةِ قبل أن تتلألأ في مُحَيَّاهَا أنوار الضّياء ...

إلى محمَّد الدُّرَّة، وَإيمان حجُّو، ترنيمةَ حُبٍّ مُضَمَّخٍ بالدّماء ...

إلى المحترقين شمعاً تحفُّهم رعاية السَّماء ...

إلى الْمُتَمَنْطِقِينَ باروداً يقضُّ مضاجع الأعداء ...

إلى الْمُتَمَتْرِسِينَ مقاومةً في جحافل الحقّ والفداء ...

إلى الحالمين بالقدس عنوان عِزَّةٍ، وَفَخَارٍ، وَكبرياءٍ ...

إليهم جميعاً ...

أُهدِي هذا البحث المتواضع ...

كَلِمَــةُ شُكْــرٍ

﴿ وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ﴾ "سورة إبراهيم، الآية 7 ".

﴿ الْحَمْدُ لِلهِ الَّــذِي هَدَانَا لِهَذَا وَمَا كُنَّا لِنَهْتَدِيَ لَوْلاَ أَنْ هَدَانَا اللهُ ﴾، "ســورة الأعــراف، الآية 43 ". اللَّهم لك الحمد كالَّذي نقول، وخيراً ممَّا نقول، حَمْداً يُوَازِي نعمك، وَيُكَافِئُ مزيدك، لك الحمد، حمداً يفوق حَمْدَ الحامدين، ولك الشُّكر، شكراً يَفْضُلُ شُكْرَ الشَّاكرين، فيا ﴿ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحاً تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ ﴾، "سورة النَّمل، الآية 19 ".

ويحضرني في هذا المقام، وأنا أَخُطُّ هذه الكلمات، وفاءً لمــا ورد فــي الأثــر النَّبــويِّ الشَّريف، قوله ــ ﷺ ــ : ((مَنْ لاَ يَشْكُرِ النَّاسَ لاَ يَشْكُرِ اللهَ))، "أخرجه التِّرمــذيُّ، وقــال: حــديثٌ صحيحٌ"؛ فالشُّكرَ الجزيلَ أُزْجِيهِ لجميع أساتذة قسم اللُّغة العربيَّة، في جامعــة النَّجــاح الوطنيَّــة؛ لإضاءاتهم العلميَّة؛ وإرشاداتهم المعرفيَّة؛ وتوجيهاتهم القِيَمِيَّة.

وأخصُّ أستاذي الفاضل: د.إحسان الدِّيك، بالشُّكر أجزله، وبالعرفان أجمله، وبالامتنــان أوفاه، على ما تكبَّده من مشقَّة المتابعة، وعناء المُدَارَسَةِ، لهذا البحث المتواضع، من مُبْتَدَئِهِ إلى مُنْتَهَاهُ، مُعَزِّزاً فيَّ ــ كما عهدته ــ رُوحَ الْجِدَّةِ وَالْحَدَاثَةِ، ودواعي الابتكار والطَّرَافَةِ.

وَأُقَدِّمُ شكري مَقْرُوناً بدعوات السَّداد والتَّوفيق، لمركزي "الْبَيَارِقِ" وَ"جَفْــرَا" لخــدمات الطِّباعة، والكمبيوتر، والإنترنت، على جهودهما الطَّيِّبة، في طباعة المادَّة العلميَّة، كما أُرْســلُ لأخي الفاضل: أ. ثَابِتْ عَزَازْمَة، خالص تقديري، وَمُنْتَهَى إكباري؛ لِمَا بذله من جهدٍ مَيْمُونٍ؛ في سبيل إخراج بحثي على هذا النَّحو.

الْمُحتَوَيَاتُ

فَهْـرَسُ الأَشْكَـالِ

مُلَخَّـص الْبَحْـث

وقفت ــ في الفصل الأوّل ــ على المكانة الدّينيّة، للمرأة العربيّة، والأنثــى الغربيّــة، مُعَرّجاً على ذكر المعتقدات الطّقوسـيّة، الّتـي اختزلتهـا أسـاطير "اليمنيّـين"، وَ"البـابليّين"، وَ"الآشوريّين"، وَ"الكنعانيّين"، وَ"العبرانيّين"، وَ"المصريّين" القدامى، إضـافةً إلـى "اليونـانيّين" و"الرُّومان"، وعرب الجاهليّة، وِفْقَ تَوْلِيفَاتٍ قِيَمِيّة، انساحت في المنظومة الأسـطوريّة الكلّيّـة؛ تخليداً لعقيدة الأمومة الكونيّة.

كما عالجت علاقة المرأة الرّبّة بترميزاتها النّباتيّة، وَالحيوانيّـة، وَتجسـيداتها الوثنيّـة، وَتجلّياتها السّماويّة، ثُمَّ عَرَضْتُ للكشوفات الأثريّة، وَالْمُخَلّفَاتِ الحضاريّة، وَاللُّقَى المعبديّة، الّتي أظهرت المكانة الحقيقيّة، للمرأة المثاليّة، في الفكر "الميثولوجيّ" القديم.

وَأسقطت ــ في المبحث الأوّل، من فصله الثّاني ــ الفكـر الأسـطوريَّ الإنسـانيَّ ــ الّذي حَاكَى النّماذج الطّقوسيّة "الميثولوجيّة" الْعَلْيَا ــ على نِتَاجِ شعراء المعلّقات؛ لغايـة رَصْـدِ الأبعاد الدّينيّة، في تضاعيف الصُّوَرِ الشّعريّة، الخاصّة بالأُمّ الجاهليّة الْمُخْصِبَة؛ ولتبيان بعـض مظاهر الألوهيّة، في حضورها الأرضيّ: كالتّصوُّف، وَالطُّهْرِ، وَالسّتْرِ، وَالبدانة، إضـافةً إلـى علاقة المرأة بمفهوم الأمومة، وارتباطها الوثنيّ بالدُّمية، في إطار الْمِخْيَالِ الْجَمْعِـيِّ الجـاهليّ، وذلك من خلال أربعة مطالب رئيسة.

وقد خَصَّصْتُ المبحث الثّاني من الفصل ذاته؛ لإِمَاطَةِ اللّثام عـن الرُّمـوز الأموميّـة الكونيّة، في المنظومة العقيديّة الجاهليّة، من خلال الصُّور الشّعريّة، الْمُقَوْلَبَة بالعلائق الدّينيّـة، بين المرأة الرّبّة، وترميزاتها العالميّة، مُصَنِّفاً التّنظير النّقديّ، في تسعة مطالب فرعيّة، رَصَدَتْ العلاقة التّناظريّة، بَيْنَ الأُمّ الكونيّة الكبرى، وَترميزاتها النّباتيّة، وَالحيوانيّة، وَبدائلها التّكوينيّـة، ممثّلةً في: البقرة، وَالبَيْضة، وَالدُّرّة، وَالشّجرة، وَالحمامة، وَالظّبية، وَالفرس، وَالنّاقة، وَالنّجمة.

وَأَفْرَدْتُ الفصل الثّالث؛ لاستِكْنَاهِ الثّنائيّة الأموميّة، في اللّوحات الشّعريّة الرّئيسة؛ فَأَبَنْتُ بمبحثه الأوّل صُوَرَ الثّنائيّة الأموميّة، في لوحة الصّلاة الطّلليّة، من خلال ثلاثة مطالب رئيسة، سَبَرَتْ أغْوَارَ ثُنَائِيّاتِ: الأَلَمِ وَالأَمَلِ، والثّبات والحركة، وغياب الأمومة وحضور الرّمز، مُعَالِجاً المطلب الأخير، في أَحَدَ عَشَرَ عنواناً فرعيّاً، نَظَّرَتْ لغياب الأمومة وَحضور ترميزاتها النّباتيّة،

وَالحيوانيَّة، وَالإنسانيَّة، وَالتَّكوينيَّة، ممثّلةً في: البقرة، وَالبَيْضة، وَالحمامة، وَالدُرَّة، وَالشَّجرة، وَالظَّبية، وَالفرس، وَالنَّاقة، وَالنَّجمة، مُضَافاً إليها الكاهنة الأرضيَّة، وَالبدائل التَّكوينيَّة.

وَأبَانَ المبحث الثَّاني خَبِيءَ صُوَرِ الثُّنائيَّة الأموميَّة، في لوحة الرّحلة الجاهليَّة، مُضيئاً العلائق الضّديَّة، بيْن ثنائيَّاتها "الفيزيقيَّة" وَ"الْميتَافيزيقيَّة"، مُعَنْوَنَةً بمطلبيْن أساسيَّيْن، هُمَا: ثنائيَّة الحياة وَالموت في رحلة الظَّعينة، وَثنائيَّة التَّردّي والتَّصدّي في الرّحلة الكهنوتيَّة؛ لِيُصَنَّفَ الأخير، في ثلاث إِشْرَاقَاتٍ نَقْديَّةٍ، لرحلة الشَّاعر الدّينيَّة، في آفاقها: الإحيائيَّة، وَالقربانيَّة، وَالاستشرافيَّة.

وَاستَنْطَقَ المبحث الثَّالث التَّرانيم الشّعريَّة الذَّائعة؛ لتبيان صُوَرِ الثُّنائيَّة الأموميَّة، في لوحة المطر وَالسَّيْلِ، بوَصْفِهَا أكثَرَ اللَّوحات قَدَاسَةً، في التَّرتيلة الشّعريَّة الجاهليَّة، وَأعْمَقَهَا إبَانَةً لمظاهر الْخَلْقِ وَالتَّدمير، في أفعال الرَّبَّة الكونيَّة الكبرى، من خلال مطلبَيْن اثنَيْن، هُمَا: ثنائيَّة الانكسار وَالانتصار في الإنْعَامِ المطريّ، وَثنائيَّة الْيَبَابِ وَالإخصاب في السَّيْلِ الأموميّ.

وَانتهيت إلى عَرْضِ مجموعةٍ من الأشكال المنقولة، عن بعض المراجع العربيَّة وَالأجنبيَّة، إضافةً إلى ثلاثة تصاميمَ ذاتيَّة، عرَّجت في تضاعيفها، على اختزال القيم الفكريَّة الرَّئيسة، في اللَّوحات المفصليَّة، للقصيدة الجاهليَّة.

تَوْطِـئَةٌ

الحمد لله حبيب المُحِبِّيْنَ، وفارج هَمّ المؤمنين، ومُبَشِّر المبتلين الصَّابرين، بالرَّحمة، وَالجنَّة، وَالنَّعيم المقيم، أحمده حَمْدَ الضَّعيف الفقير، الأوَّاه المُسْتَجِير، حَمْدَ مَنْ فَرَّتِ الدُّنيا من قلبه، واشتغلت الرُّوح بحبّه، فَعَزَّ عليها مفارقةُ رحابه، ودَقّ بابَ غير بابه، وأصلّي وأسلّم على خاتم رُسُلِهِ وأنبيائه، محمَّد ـ ﷺ ـ وَعلى آله وَأصحابه، وَبعد:

فهذه دراسةٌ تاريخيَّةٌ، أسطوريَّةٌ، تحليليَّةٌ، استقرائيَّةٌ، وجَّهت فيها عنايتي إلى دواوين شعراء المعلَّقات العشر؛ بغية الوقوف على الصُّورة الحقيقيَّة للأمّ الكونيَّة، في مختلف تجلّياتها العالميَّة؛ لِتَجَاوُزِ الشُّروح اللُّغويَّة التَّقليديَّة، إلى شرحٍ تحليليٍّ، أكثر جدَّةً، وأعمق دلالةً، وأعظم إبانةً، للصُّور الشِّعريَّة، من حيث جوانبها البلاغيَّة، وغاياتها الرَّمزيَّة.

وقد تَخَيَّرْتُ هذا الموضوع في إطار الشِّعر الجاهليّ؛ لِوَلَعِي الشَّديد بمطالعة أجْزَلِ الشِّعر لفظاً، وَأجْوَدِهِ لُغَةً، وَأبْدَعِه صُوَرَاً؛ فانسابت رُوحي في تضاعيفه؛ وَأعْمَلْتُ عقلي في تراتيله؛ لاستِكْنَاه الصُّورة الأموميَّة؛ وَسَبْرِ أغْوَارِهَا العقديَّة؛ بوصفها مِحْوَرَ القصيدة الجاهليَّة، الَّتي أوْحَتْ للشَّاعر الفكرة والموضوع، وَألْهَمَتْهُ قَوَافِيه دائمة الذُّيوع.

وَوَظَّفْتُ لغاية البحث والدَّرس، مناهجَ علميَّةً عدَّةً؛ فقد وَقَفْتُ من خلال المنهج التَّاريخيّ، على مكانة المرأة في الحضارات الإنسانيَّة القديمة، وِفْقَ ترتيبٍ زَمَنِيٍّ، وَتَعَاقُبٍ تاريخيٍّ، يتتبَّع الأساطير الدِّينيَّة، من مُبْتَدَئِهَا إلى مُنْتَهَاهَا، كما كان للمنهج الاستقرائيّ، في ثنايا بحثي هذا، حضورٌ كبيرٌ، وذلك من خلال اطّلاعي على قدرٍ غير يَسِيرٍ، من النَّماذج الشِّعريَّة الدَّالة، وَالْخُلُوصِ منها إلى الأحكام الكلّيَّة، وَالقِيَم الأسطوريَّة، الَّتي احتكم الشَّاعر إليها، حين صدر عنه الْوَحْيُ الشِّعريُّ الخلاَّق، في جمال الرَّبَّة المعشوقة.

وقد شَكَّلَ المنهج الأسطوريُّ، بأدواته التَّحليليَّة، وَرُؤَاهُ الاستشرافيَّة، وفِكَرِه التَّنظيريَّة، المحور للمناهج آنفة الذِّكر؛ لأنَّ دراسة الشِّعر بمعزلٍ عن الرَّوافد الدِّينيَّة، وَالفكريَّة، وَالأسطوريَّة ـ الَّتي تعهَّدت الشَّاعر الْمُرَتِّلَ بالإلهام، وَوَفَّرت له المادَّة، وَالفكرة، وَالمعتقد ـ تُسْلِمُ النَّاقد إلى مردودٍ عقيمٍ، وَنتائجَ لا تخلو من النُّقصان، وتغدو الصُّورة الشِّعريَّة بأبعادها الرمزيَّة، تبعاً لذلك؛ مبتورة المعنى؛ غير واضحة المغزى، كما يستحيل الشِّعر الجاهليُّ،

في ذلكم الإطار إلى وثائقَ تاريخيَّةٍ، ومَعاجمَ لُغَويَّةٍ، وتصبح محاكمتنا للنُّصوص الجاهليَّة حينئذٍ، خطوةً لا منطقيَّةً، وقراءةً غير موضوعيَّة.

وقد استرشدت بمنجزات العلوم الإنسانيَّة، ونتائج الكشوفات الأثريَّة، وآفاق الدِّلالات المعجميَّة، في عملية التَّحليل والدِّراسة، مُدَعِّماً قراءتي النَّقديَّة، بلَطَائف الآفاق الدَّلاليَّة، المُتَوَلِّدَة من التَّوليفات اللَّفظيَّة، لسائر أصوات العربيَّة، من حيث سِمَاتُهَا النُّطقيَّة، وتَوْصِيفَاتُهَا المخرجيَّة، في رَهَافَةٍ حِسِّيَّةٍ، تجلو كُلَّ خَبِيءٍ ومَكْنُونٍ، وتَسْبُرُ ما اعتراها من كُمُونٍ، طَوَّافَةً في أجواء الكلمة المفتاحيَّة، مُسْتَوْرِفَةً ظلال أصولها التَّنويريَّة.

وسأعمد في بحثي هذا، إلى محاكمة النَّص الشِّعريِّ، وفْقَ الفكر "الميثولوجيِّ" الجاهليِّ، الَّذي تَمَثَّلَهُ الشُّعراء القدامى، في صورهم الدِّينيَّة، بصورةٍ قَصْديَّةٍ أَوْ تلقائيَّةٍ، كما سأقف على الدَّوْرِ الحقيقيِّ، الَّذي أدَّاهُ شاعر القبيلة، وكاهن العشيرة، في غزَليَّاته الطُّقوسيَّة؛ الَّتي تَوَخَّى منها كَشْفَ الغُمَّةِ، وتفريج الكربة؛ وتبديد المُلِمَّةِ؛ اللاَّحقة بسائر بُيُوتَاتِ الأمومة، والأديرة المقدَّسة.

وقد سُبِقَتْ هذه الدِّراسة بدراساتٍ عديدةٍ، جعلت المنهج الأسطوريَّ أساسها المتين، وَعِمَادَهَا المَكِينَ، في استقراء النِّتاج الشعريِّ الجاهليِّ؛ فأفدت من كتاب أستاذي د."نصرت عبد الرَّحمن" ــ رحمه الله ــ الَّذي يحمل عنوان "الصُّورة الفنيَّة في الشِّعر الجاهليِّ في ضوء النَّقد الحديث"؛ من حيث المنهجيَّة والأسلوب، كما كان لي شرف الإفادة من بحث أستاذي د."إحسان الدِّيك"، الَّذي حَمَلَ عنوان "صدى عشتار في الشِّعر الجاهليِّ"؛ وذلك من حيث القراءة الأسطوريَّة العميقة، للصُّورة الأموميَّة في ثنائيَّتها الخالدة، وتنبغي الإشارة إلى كتابي: "الصُّورة في الشِّعر العربيِّ" لـ د."علي البطل"، و"الأسطورة في الشِّعر العربيِّ قبل الإسلام" لـ د."أحمد النُّعيمي"، اللَّذَيْن أَسْهَمَا في توجيه هذه الدِّراسة، نَحْوَ الوجهة الصَّحيحة.

وقد جعلت بحثي هذا في ثلاثة فصولٍ:

- فبحثت في الفصل الأوَّل، المكانة الدِّينيَّة للأُمِّ الكونيَّة، كما اعتقد بها أرباب السِّيادة الملوكيَّة، وَسَرَاةُ الطَّبقة الكهنوتيَّة، في الحضارات السَّاميَّة العربيَّة، وتتبَّعتها من منابعها اليمنيَّة القديمة، بوصفها الأصل الَّذي انبثقت عنه سائر العقائد الأموميَّة، ومختلف التَّصورات "الميثولوجيَّة"، ثُمَّ عَرَّجْتُ على ذِكْرِ عقائد "البابليِّين"، و"الآشوريِّين"، في المبحث الثَّاني، باعتبارهم أوائل المهاجرين من "اليمن" السَّعيد، وخصَّصت المبحث الثَّالث؛ لمعالجة الرُّؤية "الميثولوجيَّة"،

للمرأة المثاليَّة، في الحضارات الكنعانيَّة، والفينيقيَّة، والعبرانيَّة، في حين أفْـرَدْتُ المبحـث الرَّابع لعقائد "المِصرِيِّين" القدامى، أمَّا منظومتا الأساطير اليونانيَّـة والرُّومانيَّـة، فميـدانها المبحث الخامس، وكان المبحث السَّادس والأخير؛ لإظهار مكانة المرأة فـي فكـر عـرب الجاهليَّة، الَّذين تمثَّلوا بقايا أساطير الحضارات السَّابقة، بشأن "عشتار" الكبرى.

- وقد خصَّصت الفصل الثَّاني بمبحثه الأوَّل؛ لقراءة الصُّورة الأموميَّة، فـي نتـاج شـعراء المعلَّقات، من خلال محاورَ أربعةٍ: ناقشت في أوَّلها، تصوُّن المرأة وسترها، وَعَرَضْتُ في ثانيها لبدانتها وطهرها، وبحثت في ثالثها التَّصوير الدِّينيَّ الشِّعريَّ لأمومتها، وتَصَدَّيْتُ فـي رابعها لصورة المرأة الدُّمية الشَّاخصة في قُدْسِ أقداسها.

وعالجت في المبحث الثَّاني العلاقة الرَّمزيَّة، بيْن الأُمِّ الكونيَّة، وترميزاتهـا الحيوانيَّـة، وتجسيداتها العالميَّة، من خلال تسعة محاورَ رئيسةٍ، هي: المرأة = البقرة، المـرأة = البيْضـة، المرأة = الحمامة، المرأة = الـدُّرَّة، المرأة = الشَّجرة، المرأة = الظَّبيـة، المـرأة = الفـرس، المرأة = النَّاقة، المرأة = النَّجمة.

- وتَخِذْتُ الفصل الثَّالث؛ لاستكناه صُوَرِ الثُّنائيَّة الأموميَّة، في اللَّوحات الشِّـعريَّة الرَّئيسـة، للقصيدة الجاهليَّة؛ فَشَرَعْتُ في المبحث الأوَّل، بتحليل صُوَرِ الثُّنائيَّة الأموميَّة، فـي لوحـة الصَّلاة الطَّلليَّة، في ثلاثة مطالبَ رئيسةٍ: تناولت في أوَّلها ثنائيَّة الألم والأمل، ورسمت فـي ثانيها الصُّورة الكلِّيَّة، لثنائيَّة الثَّبات والحركة، وَسَطَّرْتُ في ثالثها رُؤَايَ التَّحليليَّـة، حـول ثنائيَّة الأصل الغائب والرَّمز الحاضر؛ حيث وَقَفْتُ على تفاصيل أَحَدَ عَشَرَ عنواناً فرعيَّـاً، مُعَالِجَاً غياب الأمومة، وتعويض الشَّاعر ذلكم بحضور ترميزاتهـا النَّباتيَّـة، والحيوانيَّـة، والتَّكوينيَّة التَّخلُّقيَّة، ممثَّلةً في: البقرة، والبيْضة، والحمامة، والدُّرة، والشَّـجرة، والظَّبيـة، والفرس، والنَّاقة، والنَّجمة، إضافةً إلى الكاهنة الأرضيَّة، والبدائل التَّكوينيَّة.

أمَّا المبحث الثَّاني، فَنَظَّرْتُ فيه لِصُوَرِ الثُّنائيَّة الأموميَّة، في لوحة الرِّحلـة الجاهليَّـة، مُؤَطِّرَاً إيَّاه في مطلبيْن أساسيَّيْن، هما: ثنائيَّة الحياة والموت في رحلة الظَّعينة، وثنائيَّة التَّـردِّي والتَّصدِّي في الرِّحلة الكهنوتيَّة؛ لِيَكُونَ المطلب الأخير، في ثلاث إضاءاتٍ نقديَّةٍ، لرحلة الشَّاعر الدِّينيَّة، في مَآرِبِهَا: الإحيائيَّة، والقربانيَّة، والاستشرافيَّة.

وانتهيت في المبحث الثَّالث، إلى صُوَرِ الثُّنائيَّة الأموميَّة، في لوحة المطر والسَّيل، مُصنِّفاً إيَّاه إلى: ثنائيَّة الانكسار والانتصار في الإنْعَامِ المَطَرِيِّ، وثنائيَّة اليَبَابِ والإخصاب في السَّيْل الأموميّ.

- وقد اختتمت بحثيَ هذا، بخلاصةِ اختزلت فيها نتائجَ البحث الكلِّيَّة، كما ذَيَّلْتُهُ بقائمة المصادر وَالمراجع، مُتْبِعاً إياهما بملحقٍ للأشكال التَّوضيحيَّة، ذات القيم الغائيَّة التُّراثيَّة، منقولةً عن بعض المصادر العربيَّة وَالمترجمة، وَاجتهدت في اختزال القيم الفكريَّة الكلِّيَّة، الكامنة في تضاعيف اللُّوحات المفصليَّة، للقصيدة الجاهليَّة، وَذلك في ثلاثة تصاميمَ هيكليَّةٍ توضيحيَّةٍ.

وَتنبغي الإشارة إلى أنَّني قد أفدت كثيراً، من الإطِّلاع على التُّراث الإنسانيِّ، والنِّتاج الشِّعريِّ الجاهليِّ، في المستويات: اللُّغويَّة، والأدبيَّة، والنَّقديَّة؛ وبناءً عليه أُوْصِي الْبَحَّاثَةَ بدراسة أَدَبِ هذه الْحِقْبَةِ الزَّمنيَّة، الَّتي تنتظر منهم: جِدَّةَ البحث، وَأَصَالَةَ النَّظر، وَطَرَافَةَ النَّقد، وَعُمْقَ التَّحليل؛ لغاية تحقيق الحلم الكبير، الَّذي طالما رَاوَدَ عُشَّاقَ الأدب الجاهليِّ، بقراءة القصيدة الشِّعريَّة، وفْقَ منهجيَّةٍ واضحةٍ، تتوخَّى الدِّقة، وَالشُّموليَّة، وَالموضوعيَّة، وَتُجَانِبُ العموميَّة، وَالسَّطحيَّة، وَالذَّاتيَّة، في قراءةٍ تنويريَّةٍ حداثيَّةٍ، تستشرف آفاق النَّظريَّة "التَّركيبيَّة التَّكامليَّة".

وحقيقٌ بي الإشارة إلى الأثر الرُّوحيِّ العميق، الَّذي غَرَسَهُ هذا البحث في كَوَامِنِ نفسي الضَّعيفة؛ فكلَّما تعمَّقت في عقائد "الجاهليِّين" السَّافِرَة، وديانات "السَّاميِّين" الْكَافِرَة، ازْدَدْتُ اعتصاماً بديني الحنيف، وَتجذَّرت قناعتي بأصالة التُّراث الإسلاميِّ الخالد.

وَقد اقتضى بحثي هذا، أنْ يضمَّ في ثناياه كثيراً من المصطلحات وَالألفاظ، الَّتي تحمل طابعي: الإباحيَّة، وَالوثنيَّة؛ فَارتأيت أن أستكنه رأي الشَّرع القويم في هذا الجانب، بما يرتضيه أوَّلاً، وَيُوَافِقُ فطرة الباحث ثانياً، فَأشار عليَّ أهل العلم وَالمعرفة بالإقدام لا الإحجام، في إتمام هذا البحث الموضوعيِّ، باعتبار القاعدة الفقهيَّة: "نَاقِلُ الْكُفْرِ لاَ يَكْفُرُ"؛ ذلك أنَّ دوري فيه اقتصر على النَّقل الحرفيِّ، وَالإسقاط التَّوفيقيِّ.

كما وظَّفت في بحثي هذا مصطلح "السَّاميَّة"؛ للدَّلالة على الأصل العربيِّ القديم، وَما انبثق عنه من شعوبٍ وَحضاراتٍ، مع علمي بتوراتيَّة مصدره، ولُغويَّة أصله، وَعدم اعتماده على أسسٍ علميَّةٍ أو عنصريَّةٍ صحيحةٍ؛ وَذلك لشيوعه في الدِّراسات البحثيَّة الحديثة، بعيداً عن التَّمثُّل الأعمى للمستشرقين، وَالانسياح في عقائد "العبرانيِّين".

وَلا بُدَّ من الإشارة إلى المعاناة الَّتي تكبَّدتها، في سبيل إخراج هذا العمل البحثـيِّ؛ فقـد ارتحلت في العام الدِّراسيِّ الأوَّل إلى الأردن؛ لغاية البحث وَالتَّحصيل، من معين المصادر الثَّرَّة، الَّتي احتوتها مكتبة "الجامعة الأردنيَّة"، فضلاً عن المقابلات الشَّخصـيَّة لِثُلَّـةٍ مـن الأسـاتذة وَالباحثين، وَمنهم: د."نصرت عبدالرَّحمن" ــ رحمه الله ــ وَالباحثـة القـديرة، السَّـيِّدة "رنـدة قاقيش"، وَغيرهم.

وَقد كان للأوضاع النَّفسيَّة القاسية، وَالظُّروف المعيشيَّة الصَّعبة، الَّتي عايشتها وشـعبي الفلسطيني المجاهد، في ظلِّ النِّقمة الصُّهيونيَّة الدَّامية، إبَّان تَفَجُّرِ بركان المقاومة الغاضب؛ أكبر الأثر في تقوية دافعيَّتي؛ وَتحفيز هِمَّتي؛ وَإِذْكَاءِ حَمَاسَتِي؛ لإنجاز هذا البحث المتواضـع، مهمـا بلغت في سبيل تلكم الغاية التَّضحِيَاتُ، وَتَنَاهَتْ دُونَهَا التَّقْدِمَاتُ.

هذا، وأرجو من الله أن يُجَنِّبَنَا الزَّلل، وأن يأخذَ بأيدينا إلى طَيِّبِ العمل، وأن يلتمسَ لنـا القُرَّاءُ الكرام عذراً، فيما لا يُوَافِقُ فكرهم، أو يُجَانِبُ صوابهم؛ فهذا عملٌ إنسانيٌّ متواضعٌ، وجهدٌ نقديٌّ يُحَاكِمُ الشِّعر بالشَّرائع، يرنو إلى الكمال، وهي سِمَةُ الخالق ذِي الْعَظَمَةِ وَالْجَلاَلِ، وفيه من الاجتهاد الكثير، الَّذي قد يحتمل الصَّواب أو الخطأ؛ فإن أصبت فَبِتَوْفِيقٍ من الله، وإن أَخْطَـأْتُ فَمِنْ نفسي وَالشَّيطان.

وَآخِرُ دَعْوَانَا أَنِ الْحَمْدُلله رَبِّ الْعَالَمِينَ

الفَصلُ الأَوَّلُ
الْمَــرْأَةُ فِــيْ الْفِكْــرِ الدِّيْنِيِّ الْقَدِيْــمِ

مَدْخَلٌ تَأْسِيْسِيٌّ

الْمَبْحَــثُ الأَوَّلُ: الْمَرْأَةُ فِيْ الْفِكْرِ الْيَمَنِيِّ الْقَدِيْمِ.

الْمَبْحَثُ الثَّانِيْ: الْمَرْأَةُ فِيْ الْفِكْرِ الْعِرَاقِيِّ الْقَدِيْمِ.

الْمَبْحَثُ الثَّالِثُ: الْمَرْأَةُ فِيْ الْفِكْرِ الشَّامِيِّ الْقَدِيْمِ.

الْمَبْحَثُ الرَّابِعُ: الْمَرْأَةُ فِيْ الْفِكْرِ الْمِصْرِيِّ الْقَدِيْمِ.

الْمَبْحَثُ الْخَامِسُ: الْمَرْأَةُ فِيْ الْفِكْرِ الْغَرْبِيِّ الْقَدِيْمِ.

الْمَبْحَثُ السَّادِسُ: الْمَرْأَةُ فِيْ الْفِكْرِ الْجَاهِلِــــيِّ.

مَدْخَلٌ تَأْسِيسِيٌّ:

تُؤَكِّدُ طبائع الأمور، وَحقائق الأشياء، وَمجريات الواقع، أنَّ لِكُلِّ فكرة منشأً، وَلِكُلِّ لغة أثلاً، وَلِكُلِّ أُمَّةٍ أصلاً، وَلِكُلِّ شعب مَهْداً، فإذا ما اتّسعت رقعتها؛ نَمَتْ؛ وَتَشَعَّبَتْ؛ وَأَضْحَتْ بعيدة عن الجذر الرَّئيس، الَّذي انْبَثَقَتْ عنه.

لكنَّها ــ ببساطة متناهية ــ ترتدُّ إلى أصلٍ أصيلٍ، وَجذرٍ عميقٍ، ضَارِبَةٌ جذوره في أعماق التَّاريخ القديم، وَمَاثِلَةٌ شواهده الأثريَّة، وَمنجزاته الحضاريَّة، وَمخلَّفاته العمرانيَّة، على الأرض الَّتي عَمُرَتْ في حِيْنِه، بِقُطَّانِهَا الدَّائبين في نشاطهم الفكريِّ، وَمِرَاسِهِمُ القبليِّ، وَمعتقدهم الشَّعائريِّ؛ فكان نتاجهم غزيراً وفيراً، في الصَّعِيدَيْنِ: الفكريِّ، وَالدِّينيِّ، وَالمستويَيْن: الْعَقَدِيِّ، وَاللَّهجيِّ، وكانوا مرجعيَّة الابن الرَّاحل، الَّذي أَبَتْ عليه فطرته السَّليمة، وَعاطفته القويمة، أن ينسى المهد الأوَّل؛ حيث الأب وَالأُمُّ، وَالممالك وَالقبائل، وَحضاراتٌ كان لها شأنها في التَّاريخ القديم.

وَتقتضي النَّواميس الكونيَّة، وَالأقدار الإلهيَّة، أن تكون لِكُلِّ بداية نهايةٌ، وَلِكُلِّ رفعة وَعُلُوٍّ، تراجعٌ، وَتَقَهقُرٌ، وَاندثارٌ، ولم تكن دول "الْيَمَن" وَممالكها، في مَنْعَةٍ من هذه النَّواميس، وَتلكم الأقدار؛ فتراجعت مظاهر التَّقدُّم الحضاريِّ، وَالنُّموّ العمرانيِّ، وَالازدحام السُّكانيِّ، في "اليمن" السَّعيد، ذلك الموطن الَّذي سَعِدَ بأهله وَسَعِدُواْ به، رَدْحَاً طويلاً من الزَّمان، وَظلَّ ((سد مأرب خلال عمره الطويل يتصدع بين الحين والآخر، لأسباب عديدة منها: السيول الكبيرة التي تنتج عن الأمطار الغزيرة، وَالفيضانات مما يدخل عموما في كوارث الطبيعة، وَمنها: الزلازل، ومنها الإهمال، وضعف السلطة المركزية))([1]).

وَاستمرَّ الأمر على هذه الحال عدَّة قرونٍ، حتَّى كان تَفَجُّرُ السَّد الأكبر وَالأخير، الَّذي ((لم يكن عاديا، بل كان خارقا للعادة، وكارثة كبيرة أتت على معظم بنيان السد، وجرفت معظم منشآت الجنتين، فكان أن شُلَّ نظام الري بأجمعه، وَبُدِّلَتْ صورة الحياة في تلك الأرض تماما، وقد تفجر السد نهائيا ــ على الأرجح ــ في النصف الثاني من القرن السادس الميلادي))([2]).

وَقد أشار القرآن الكريم إلى هذه الواقعة، في قوله تعالى: **﴿ لَقَدْ كَانَ لِسَبَإٍ فِيْ مَسْكَنِهِمْ آيَةٌ جَنَّتَانِ عَنْ يَمِينٍ وَشِمَالٍ كُلُوْا مِنْ رِزْقِ رَبِّكُمْ وَاشْكُرُوْا لَهُ بَلْدَةٌ طَيِّبَةٌ وَرَبٌّ غَفُورٌ * فَأَعْرَضُوْا فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ سَيْلَ الْعَرِمِ وَبَدَّلْنَاهُمْ بِجَنَّتَيْهِمْ جَنَّتَيْنِ ذَوَاتَيْ أُكُلٍ خَمْطٍ وَأَثْلٍ وَشَيْءٍ مِنْ سِدْرٍ**

---

1) الموسوعة اليمنيَّة، مؤسَّسة العفيف الثَّقافيَّة، صنعاء، الجمهوريَّة اليمنيَّة، ط1، 1992م، 1: 18.

2) نفسه، 1: 218.

قَلِيلٍ * ذَلِكَ جَزَيْنَاهُم بِمَا كَفَرُواْ وَهَلْ نُجَازِي إِلاَّ الْكَفُورَ * ﴾([1]).

وَتَفَرَّقَ الأحبَّة بعد أن كان الشَّمْلُ مُجْتَمِعاً، وَتَبَدَّدَ السَّعْدُ بعدما كان ظلُّه وَارِفاً ممتدّاً؛ فغادر "السَّاميُّون" ديارهم على مَضَضٍ، وَانطلقوا في رحلة البحث عن الماء، وَالكلأ، وَالدِّيار الخصبية، الَّتي تُشَاكِلُ الوطن الحبيب، لكنَّ شوقهم الْجَامِحَ لرؤية الوطن الجديد، مَلَكَ عليهم قلوبهم المفجوعة، بألم الفراق وَوَجْدِهِ، فما انفكُّوا يذرفون العبرات حزناً وَأسىً، على ما مضى من الزَّمن السَّعيد، في رحاب "الْبَلْدَةِ الطَّيِّبَةِ" وَمجدها التَّليد.

وقد ارتبطت ((هجرة أهل اليمن بسبأ، حتى قيل في الأمثال: تفرقوا أيدي سبأ))([2])، وكان لهذا التَّفرُّق دوَاعٍ عدَّة، من أظهرها: "سَيْلُ الْعَرِمِ"؛ فكان ((أول ذلك على ما حملته الرواة: أن عمر بن عامر بن حارثة بن امرئ القيس بن ثعلبة بن مازن بن الأزد، وكان رئيس القوم، وكان كاهنا، فرأى أن بلاد اليمن تغرق، فأظهر غضبه على بعض ولده وباع مرباعه، وخرج هو وأهل بيته، فصار إلى بلاد عك، ثم ارتحلوا إلى نجران فحاربتهم مذحج، ثم ارتحلوا عن نجران، فمروا بمكة ...))([3]).

ولم يكن هذا التَّفرُّق الأوَّل لأهل "اليمن"، بل سُبِقَ بتفرُّقاتٍ عِدَّة، كان أوَّلها هجرة "السَّاميِّين" إلى جنوب العراق، وَإنشاؤهم دولةً عظيمةً، وَمدنيَّةً مُزْدَهِرَةً، ممثَّلةً في حاضرة "بابل"، وذلك في القرن السَّادس وَالثَّلاثين قبل الميلاد، وقد تَلَتْهَا هجرة جماعات أخرى من "السَّاميِّين" نَحْوَ الشَّمال، استقرَّت في بلاد "الشَّام"، وَتكوَّنت من سلالاتهم الشُّعوب الَّتي عُرِفَتْ بالكنعانيَّة، وَذلك في القرن السَّادس وَالعشرين قبل الميلاد، كما انطلقت هجرةٌ ثالثةٌ إلى الشَّمال، وكان مُسْتَقَرُّهَا في "العراق"؛ وَأدَّتْ إلى أن قبض "السَّاميُّون" على زِمَامِ الحكم، في معظم بلاد "العراق"، وَأسَّسوا بها الدَّولة "الكلديَّة" الخامسة، الَّتي كان من ملوكها "حَمُورَابِي"، وَكان ذلك في القرن السَّادس عشر قبل الميلاد([4]).

وقد أشار "بروكلمان" إلى ذلك بقوله: ((ابتداء من الألف الثالث قبل الميلاد شرعت جماعات من شعوب الجزيرة العربية تتدفع نحو الشمال في فترات القحط بالغة الخطورة، فإذا بالبابليين يغشون العراق ويقتبسون فيه ثقافة السومريين، وإذا بالكنعانين واليهود والآراميين يهبطون سورية وفلسطين، ويستعيرون مع الفينيقيين ثقافة الجنس المعروف بجنس الشرق الأدنى، ذلك الجنس الذي أورثهم كذلك بعض صفاته الجسمانية، أما لغتهم التي ندعوهم من أجلها ساميين، فقد احتفظت بخصائصها الرئيسية التي يربطها بالعربية نسب وثيق على الرغم مما طرأ

---

1) سورة سبأ: الآيات 15 ــ 17.

2) الموسوعة اليمنيّة، 1: 212.

3) اليعقوبي، أحمد بن يعقوب بن جعفر: تاريخ اليعقوبيّ، دار صادر، بيروت، لبنان، ط6، 1995م، 1: 203.

4) ينظر: وافي، علي عبد الواحد: فقه اللُّغة، دار نهضة مصر للطَّبع والنَّشر، القاهرة، مصر، (د.ت)، ص 12.

عليها من تعديل كبير))([1]).

وكان العالم الألمانيُّ "شْلُوتْزَر" (Schlozer) أوّل من استخدم وَصْـفَ "السَّـاميَّة"، فـي إطلاقه على الشُعوب: الآراميَّة، وَالفينيقيَّة، وَالعبريَّة، وَالعربيَّة، وَاليمنيَّة، وَالبابليَّة، وَالآشـوريَّة، وَما انحدر منها([2]).

وبناءً على ذلك؛ يمكننا القَوْلُ: إنَّ ((الأقسام الجنوبية من الجزيرة العربية كانـت هـي الموطن الأصلي للساميين، أيْ أن اليمن هي مهد العرب ومهد الساميين، منها انطلقت الموجات البشرية إلى الأنحاء المختلفة، وهي في نظر بعض المستشرقين أيضا مصنع العرب. وذلك لأن بقعتها أمدت الجزيرة بعدد كبير من القبائل قبل الإسلام بأمد طويل))([3]).

ويظهر ممَّا سبق؛ أنَّ قُطَّانَ الجزيرة العربيَّة بعامَّة؛ ((لم يكونوا في عزلة عن المواطن الأخرى، والعوالم الكبرى المحيطة بهم، فكانوا على اتصال وثيق بها من الناحية التجارية، فقـد كانت بلاد العرب منذ أقدم الأزمنة المعروفة للتاريخ كرسي التجارة بين القارات))([4])؛ كمـا أنَّ "اليمنيِّين" ((لم يقوموا بدور الوسيط فقط بين حضارات الشرق القديم، ولكـن كـان لهـم دور أساسي في هذه الحضارات وعلى الأخص مصر))([5]).

وقد ألقى المهاجرون عَصَا التَّرْحَالِ؛ حيث الواحات الخضراء، وَالطَّبيعة الغنَّـاء، وَنعـم الله، وَبركاته، وَالآلاء، كما حملوا في جُعْبَتِهِمْ أفكارهم، وَمعتقداتهم، وَشعائرهم، وَديـنهم، إلـى حيث استقرُوا، وَعاشوا حياةً رغيدةً هَانِئَةً، وَأسَّسوا مدائنهم، الَّتي ما لبثت أن ازدهرت؛ لزيـادة الكثافة السُكانيَّة، إبَّانَ تَعَاقُبِ الجماعات البشريَّة، الَّتي قصدت تلكم المواطن؛ وَأثَّرَ هذا كلُّه بشكلٍ مباشرٍ على الحياة الفكريَّة وَالدِّينيَّة، وَطُبِعَتْ عقائد كُلِّ جماعةٍ وَأفكارها، بطابع البيئة، وَطرائـق

---

1) بروكلمان، كارل: تاريخ الشُعوب الإسلاميَّة، ترجمة: نبيه فارس، وَمنيـر البعلبكـي، دار العلـم للملايـين، بيروت، لبنان، ط1، 1993م، ص15.

2) ينظر: وافي: فقه اللُّغة، ص6.

3) ؛ Montgomery.J.A,Arabia and the Bible , Philadelphia , 1734, P-126

نقلاً عن: مهران، د.محمَّد بيومي: السَّاميُّون والآراء الَّتي دارت حول موطنهم الأصليِّ، مجلَّة كليَّة اللُّغة العربيَّة، مطابع الشَّرق الأوسط ومطابع الرِّياض، 4/ 1974م، ص264؛ ينظر: علي، د.جواد: المفصَّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 1980م، 1: 232 ــ 235؛ أبو العـلا، د.محمـود طـه: جغرافـيا العالـم العربـيِّ ــ دراسةً عامَّـةً وإقليمـيَّةً ــ مكتبة الأنجلو المصـريَّة، مصـر، ط5، 1993م، ص9 ــ 12؛ حتِّي، د.فيليب وآخرون: تاريخ العرب، دار غندور، ط9، 1994م، ص36 ــ 39.

4) البهبيتي، د.نجيب: البيئة الَّتي نشأ فيها الشِّعر الجاهليُّ وتياراته الكبرى، مجلَّة كليَّـة الآداب، جامعـة فـؤاد الأوَّل، مطبعة جامعة فؤاد الأوَّل، 14: 1 / ط2، 1995م، ص200.

5) رياض، د.هنري: اليمن وحضارات الشَّرق القديم، مجلَّة كليَّة الآداب، منشورات جامعة صنعاء، 2/ 1981م، ص100 .

التَّفكير؛ فتطوَّرت المعتقدات الدِّينيَّة، وَالنَّظرات الفكريَّة، لِكُلِّ شعب من الشُّعوب السَّاميَّة، وَتفرَّعت وَتشعَّبت إلى حَدٍّ كبيرٍ، أضحى معه الإحاطة بجميع دقائقها، أمراً يعزُّ على الدَّارسين قديماً وَحديثاً.

وقد صدرت الشُّعوب السَّاميَّة عن أصلٍ واحد، وَمعتقدٍ سائد، وَفكرٍ رائد؛ فلا غرابة إذاً أن تتَّحد في أصولها العقديَّة، لكنَّ اختلافاً بائناً لُوحظَ في الفروع، وَمسمَّيات الآلهة؛ وَمردُّ ذلك إلى اختلاف اللَّهجات الَّتي كانت تجري على ألسنتهم؛ فَلا ((يعقل أن يكون الشعب السامي قد ظل محتفظا بوحدته الاجتماعية أو ظل حبيسا في منطقة واحدة من الأرض أمدا طويلا، ولذلك يمكن القطع بأنه لم توجد أبدا ولم تكد توجد لغة سامية واحدة، بل وجد منذ مبدأ النشأة عدد كبير من اللغات السامية))([1]).

كما أنَّ "السَّاميِّين" ((لم يكونوا وكلاء ولكنهم كانوا شركاء حتى لتتضاءل التفرقة فيما بينهم على أساس اختلاف القرار والمسكن إذا ذكرت معها وحدة المنشأ لأبناء الجنس الواحد في مهده، فهذه النقلة الدائمة على الدهر كانت تضرب بينهم، وتقربهم بعضهم إلى بعض، وإن تخالفت شيئا صفاتهم المستفادة من مكان قرارهم، فلم تكن تفصل بينهم تلك القوميات المتميزة على أساس البيئة الجغرافية التي تقوم بين أمم العالم الحديث))([2]).

وقد شكَّلت العقائد الدِّينيَّة، للشُّعوب السَّاميَّة، مع الفنِّ وَالأسطورة، وحدةً موضوعيَّةً، عُنيَتْ باستكناه الأسرار "الميتافيزيقيَّة" الغيبيَّة، كما جسدَّت ثالوثاً مقدَّسا، يُشْبِهُ إلى حَدٍّ كبيرٍ ذلك الثَّالوث السَّماويَّ المقدَّس، ممثَّلاً في "الشَّمس ــ القمر ــ الزُّهرة"، الَّذي أُحيطَ بهالةٍ من القداسة وَالتَّبجيل، في تلك الأزمنة السَّحيقة.

وتتمثَّل قداسة ثالوث "الشِّعر ــ الدِّين ــ الأسطورة"، في كونه المادَّة الشَّعائريَّة، الَّتي مُثِّلَتْ بَيْنَ يدي الآلهة، على تعدُّد أشكالها، وَاختلاف أسمائها، وَانصهرت مكونات هذا الثَّالوث في بوتقةٍ واحدة؛ لتعني كُلُّهَا شيئاً واحداً؛ الشِّعر، أو الدِّين، أو الأسطورة؛ لما بَيْنَ هذه العناصر الثَّلاثة من تقاطعٍ كبيرٍ، وَعلائقَ يصعب حصرها.

فالشِّعر: تَراتيلُ دينيَّةٌ تستمدُّ مادتها الطُّقوسيَّة، وَمراسيمها النُّسكيَّة، من الأسطورة.

وَالدِّين: هو المعتقدات، وَالأفكار، وَالقيم، الَّتي تشكَّلت في مخيَالِ الإنسان السَّاميِّ، برؤيةٍ أسطوريَّةٍ، وَجُسِّدَتْ على أرض الواقع، من خلال تراتيلَ دينيَّةٍ شعريَّةٍ مَسْجُوعَةٍ، مُرَقَّقَةٍ بالغناء وَالرَّقص، في هياكل الآلهة وَمعابدها، المُنْتَشِرَةِ في كُلِّ مكانٍ.

أمَّا الأسطورة: فهي المنظومة الفكريَّة الدِّينيَّة، الَّتي تشكَّلت منها نظرات الإنسان العقديَّة،

---

1) وافي: فقه اللُّغة، ص15، 16.

2) البهبيتي: البيئة الَّتي نشأ فيها الشِّعر الجاهليُّ وتياراته الكبرى، ص100.

وَرُؤَاهُ الفلسفيَّة، حَوْلَ الكون وَالحياة؛ وَالَّتي غَدَتْ شعراً مسجوعاً؛ يُغَنَّى في المعبد السَّاميِّ القديم.

وقد أسهب الْمُحْدَثُوْنَ في تعريف الأسطورة، الَّتي رَفَدَتِ الشِّعر وَالدِّين بالمادَّة الطُّقوسيَّة، وَالمظاهر العباديَّة؛ فَالأسطورة هي: ((نسيج تجاربي، وواقعي أصلاً، واقعية فكرية في زمـــن مـــا))([1])، وَيُعَرِّفُهَا آخرون أنَّهَا: ((معتقد إنساني متكامل بمضامينه وأشكاله البدائية والساذجة، نقلت المجتمع المشاعي لما قبل التاريخ تدريجيا، وضمن عناصر تكاملها الاعتقادي من ظـــاهرة السكون الموغلة في القدم إلى عدة ظواهر نشطة جديدة هي أيضا خاضعة لتفسيرات ذلك القـــدم التاريخي))([2]).

ويتَّفق الباحثون بعامَّةٍ، على أنَّ ((القصص أو الحكايات الأسطورية تختلف عن بـــاقي الحكايات باعتبار أن الأساطير تعبر عن وعي الجماعات الأساسي لذاتها، الأمر الـــذي يجعلهـــا تؤدي دور الميثاق الذي ترتكز عليه الحياة الثقافية والاجتماعية وعلاقة هذا البناء بعالم الآلهـــة والقوى الغيبية))([3]).

ويمكن تلخيص وظيفة الأسطورة، في ((إخراج الدوافع الداخلية في شـــكل موضـــوعي لغرض حماية الإنسان من دوافع الخوف والقلق الداخلي))([4]).

لقد سعى السَّاميُّ القديم، من خلال الأُطُرِ "الميثولوجيَّة" السَّابقة، إلى فهم القانون الطَّبيعيِّ، والوقوف على كَيْنُونَتِهِ، على اعتبار أنَّه ((فرض خارجي على كل موجود، أن يكـــون متعلقـــا بفعالية سببية مؤثرة في موجودات أخرى مماثلة))([5]).

وقد نسج الإنسان السَّاميُّ القديم أساطيره حول الآلهة العلويَّة، وَجسَّـــدها علـــى صـــعيده الأرضيِّ، من خلال رموزٍ نباتيَّةٍ وَحيوانيَّةٍ، قدَّسها وَعبدها، كما قدَّس آلهته وَتبتَّل لها، ولَم يكـــن الإنسان ذكراً كان أم أنثى، في حِلٍّ من هذا كُلِّهِ، بل كان رمزاً من رموز الآلهة في ذلك الـــزَّمن الغابر.

وشكَّلت المرأة محوراً رئيساً، في أساطير الشُّعوب السَّاميَّة، ومن جاورهـــا مـــن الأمـــم وَالشُّعوب، وكان لها حضورها البارز في تلك المجتمعات، سواءٌ كانت إِنْسِيَّةً عاديَّـــةً، أمْ ربَّـــةً كونيَّةً، كما كانت مَحَطَّ إعجاب الجماهير الْمُتَعَطِّشَةِ للصَّلاة لها، وَالاتِّحاد بهـــا؛ لجلـــب الحيـــاة

---

1) روَّاس، عبد الفتَّاح: رموز وأساطير في الموروثات الشَّعبيَّة، مجلَّة التُّراث العربـــيِّ، دمشـــق، 68/ 1997م، ص59.

2) الخليلي، علي: مدخل إلى الخرافة العربيَّة، منشورات الرُّوَّاد، القدس، ط1، 1982م، ص19.

3) النُّوري، د.قيس: الأساطير وعلم الأجناس، أكاديميَّة الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق، (د.ت)، 1: 13.

4) إبراهيم، د.نبيلة: أشكال التَّعبير في الأدب الشَّعبيِّ، دار المعارف، مصر، ط3، 1981م، ص21.

5) وايتهد، ألفرد نورث: مغامرات الأفكار، ترجمة: أنيس زكي، مراجعة: د.محمود الأمين، تقديم: عبد الرَّحمن القيسي، دار مكتبة الحياة، بيروت، بالتَّعاون مع مؤسَّسة فرنكلين للطِّباعة والنَّشر، ط1، 1966م، ص205.

وَالخصوبة، وَالنَّماء؛ الَّتي تُؤَدِّي إلى تحقيق البركة المجتمعيَّة، وَازدهار شؤون الملك وَالرِّياسة، وَأحوال الرَّعي وَالزِّراعة.

وقد خلع الكاهن السَّاحر ــ الَّــذي أدَّى دور الملك حينــاً، وَالشَّاعــــر الْمُرَتِّــلِ حينـــاً آخــرَ ــ عليها صفات الحسن وَالجمال، كما صَوَّرَهَا النَّحات في تماثيلَ غاية في الدِّقَّة وَالكمال؛ فكانت لهم المثل الأعلى، وَالأمل الأسمى، مُفَرِّجَةَ النَّوائب، وقَاضيَةَ الْحَوَائج، وَمُلْهِبَةَ العواطف، وَمُلْهِمَةَ القوافي.

ودار الشُّعراء الجاهليُّون في فَلَكِهَا، بعد أن مَلَكَتْ عليهم أحلامهــم، وَمَــلأت بقداســتها أفكارهم وقلوبهم؛ فشكَّلت محور قصيدهم، ولبَّ تفكيرهم، وَمحطَّ إعجابهم وتقديرهم، فنظموا فيها من الشِّعر ما نظموا، مُتَغَزِّلِينَ بها، يحدوهم الشَّوق للقائها بعد طويل تَمَنُّعٍ، ولوصالها بعد عظيم تَلَوُّعٍ.

• الْمَبْحَثُ الأَوَّلُ: الْمَرْأَةُ فِيْ الْفِكْرِ الْيَمَنِيِّ الْقَدِيْمِ:

احتلّت المرأة في الفكر اليمنيّ القديم منزلةً رفيعةً، أبَانَتْ عنها الشّواهد الكتابيّة، وَالنُّقوش الأثريّة على قلّتها، إضافةً إلى النّصّ القرآنيّ الخالد، وَقد رأى "اليمنيُّون" في المرأة الحياة السّعيدة، وَالعيش الرّغيد، كما جعلوها رمزاً للمحبّة، وَالودّ، وَالاتّحاد، وَعنوان الْخَيْرِ، وَالْخِصْبِ، وَالنّماء.

وإذا أردنا الوقوف على المكانة الحقيقيّة للمرأة اليمنيّة، تَوَجّبَ علينا التّوقُّف عند تلك الظّاهرة، الّتي تستأهل منا التّأمّل وَالتّفكّر، ممثّلةً في اعتلاء "بلقيس" عرش الدّولة السّبئيّة، أظهر دول "اليمن" وَأقواها، في الأزمنة الغابرة.

وهذا يدلُّ على أنّ المرأة اليمنيّة، كانت من أسمى المخلوقات وَأطهرها، وَأكثرها حيويّةً وَجمالاً؛ وَبهذا كلّه استحقّت أنْ تَلِيَ أمْرَ الخلائق، وَأن تكون حامية الْحِمَى، المدافعة عن حقوق الشّعب وَآماله، وَالعين السّاهرة على راحته، وَطمأنينته، وَاستقراره، وَقد كانت دولة "سبأ" ((تذكر بكثير من الفخر والاعتزاز من ضمن أخبار العرب، وكثيرا ما سموا أولادهم سبأ تمجيداً لها))([1]).

وَ"سَبَأٌ": ((أبو حي عظيم من القحطانة، وهو سبأ بن يشجب بن يعرب بن قحطان))([2])، وَتروي لنا المصادر القديمة، قصّة استيلاء "بلقيس" على الحكم، بعد أن قتلت زوجها، وَنَصَبَتْهُ على بابها؛ فقد ذكر "الثّعْلَبِيُّ" وَغيره: ((أن قومها ملّكوا عليها بعد أبيها رجلا، فعم الفساد، فأرسلت إليه تخطبه فتزوجها، فلما دخلت عليه سقته خمرا ثم جزت رأسه ونصبته على بابها، فأقبل الناس عليها وملكوها عليهم، وهي بلقيس بنت السيرح وهو الهدهاد ...))([3]).

وقد شاءت الأقدار الإلهيّة، أنْ تكونَ لـ"بلقيس" مع "سليمان" ـ عليه السلام ـ قصّةٌ فيها الْعِظَةُ وَالْعِبْرَةُ، سجّلت أحداثها آيات الذّكر الحكيم، وَتداولها الْمُفَسِّرُونَ، وَشُرَّاح اللُّغة، وَالْمُؤَرِّخُونَ، بالنّظر، وَالدّرس، وَالتّحليل؛ فقال ـ عزّ من قائل ـ في كتابه العزيز: ﴿ **وَتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَالِيَ لاَ أَرَى الْهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ * لأُعَذِّبَنَّهُ عَذَاباً شَدِيداً أَوْ لأَذْبَحَنَّهُ أَوْ لَيَأْتِيَنِّي بِسُلْطَانٍ مُبِينٍ**

---

1) إبراهيم، ميرنا: قصّة وَتاريخ الحضارات العربيّة، النّاشر: (Editor Creps)، بيروت، لبنان، 1998 ـ 1999م، 15: 29.

2) كحّالة، عمر رضا: معجم القبائل القديمة وَالحديثة، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، لبنان، ط 8، 1997م، ص498.

3) ابن كثير، الإمام الحافظ عماد الدّين: البداية وَالنّهاية، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط 4، 1981م، 2: 21.

* فَمَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِنْ سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ * ﴾([1]).

وقد رُوِيَ أنَّ سليمان ــ عليه السلام ــ تَجَهَّزَ للحجِّ؛ فَوَافَى الْحَرَمَ، وأقام به ما شاء الله، ثُمَّ توجَّه إلى "اليمن"، وبَلغ "صنعاء"؛ فأعجبته نَزَاهَةُ أرضها، فنزل بها ثمَّ لم يجد الماء، وكان الهدهد رائده؛ لأنَّه يُحْسِنُ طلب الماء؛ فتفقده لذلك فلم يجده، إذْ إنَّهُ حلَّق حين نزل "سليمان"، فرأى هُدْهُدَاً واقعاً، فَانْحَطَّ إليه، فتواصفا وَطار معه؛ لينظر ما وصف له؛ ثُمَّ رجع بعد العصر وَحكى ما حكى([2]).

وجاء الهدهد بالخبر اليقين: ﴿ إِنِّي وَجَدْتُ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ ﴾([3])، قال "ابن عبَّاس": ((كان طول عرشها ثمانون ذراعاً، وعرضه أربعون ذراعاً، وارتفاعه من الأرض ثمانون ذراعاً، مكلل بالدُّرِّ والياقوت الأحمر، والزبرجد الأخضر ... وكان لخدمتها ستمائة امرأة))([4])، وَكانت ((تجلس على سرير ضخم وثمين رصع بقلوب المساكين، وطلي بعرقهم ودمائهم ... وطريف قول بعض المفسِّرين: إنَّهُ كان مسقوفا، وأن مساحته ثمانون ذراعا مربعاً، وأيضا علوه ثمانون))([5]).

وَيَستَأْنِفُ الْهُدْهُدُ خَبَرَهُ: ﴿ وَجَدتُّهَا وَقَوْمَهَا يَسْجُدُونَ لِلشَّمْسِ مِنْ دُونِ اللهِ وَزَيَّنَ لَهُمُ الشَّيْطَانُ أَعْمَالَهُمْ فَصَدَّهُمْ عَنِ السَّبِيلِ فَهُمْ لاَ يَهْتَدُونَ * أَلاَّ يَسْجُدُواْ للهِ الَّذِي يُخْرِجُ الْخَبْءَ فِي السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَيَعْلَمُ مَا تُخْفُونَ وَمَا تُعْلِنُونَ * اللهُ لاَ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ رَبُّ الْعَرْشِ الْعَظِيمِ * قَالَ سَنَنْظُرُ أَصَدَقْتَ أَمْ كُنْتَ مِنَ الْكَاذِبِينَ * اذْهَبْ بِكِتَابِي هَذَا فَأَلْقِهِ إِلَيْهِمْ ثُمَّ تَوَلَّ عَنْهُمْ فَانْظُرْ مَاذَا يَرْجِعُونَ * قَالَتْ يَا أَيُّهَا الْمَلأُ إِنِّي أُلْقِيَ إِلَيَّ كِتَابٌ كَرِيمٌ * إِنَّهُ مِنْ سُلَيْمَانَ وَإِنَّهُ بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ * أَلاَّ تَعْلُواْ عَلَيَّ وَأْتُونِي مُسْلِمِينَ * قَالَتْ يَا أَيُّهَا الْمَلأُ أَفْتُونِي فِي أَمْرِي مَا كُنْتُ قَاطِعَةً أَمْرَاً حَتَّى تَشْهَدُونِ * قَالُواْ نَحْنُ أُولُواْ قُوَّةٍ وَأُولُواْ بَأْسٍ شَدِيدٍ وَالأَمْرُ إِلَيْكِ فَانْظُرِي مَاذَا تَأْمُرِينَ * ﴾([6]).

وَتُظْهِرُ الآياتُ السَّابقة؛ أنَّ "بلقيس" عَبَدَتِ "الشَّمس"؛ فَـ((كانت لها كُوَّةٌ مستقبلة الشمس

---

1) سورة النَّمل: الآيات 20 ــ 22.

2) ينظر: الألوسي، محمود شكري: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، شرح وتصحيح وضبط: محمَّد بهجت الأثري، دار الكتب العلميَّة، بيروت، لبنان، ط2، (د.ت)، 2: 237.

3) سورة النَّمل: الآية 23.

4) القرطبي، أبو عبد الله محمَّد بن أحمد الأنصاري: تفسير القرطبيِّ، دار الشَّعب القاهرة، مصر، (د.ت)، 4900:51؛ ينظر: الزَّمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر: الكشَّاف عن حقائق التَّنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التَّأويل، دار المعرفة للطِّباعة والنَّشر، بيروت، لبنان، (د.ت)، 3: 144.

5) مغنيَّة، محمَّد جواد: التَّفسير الكاشف، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1990م، 6: 16.

6) سورة النَّمل: الآيات 24 ــ33.

ساعة تطلع فيها، فتسجد لها، فجاء الهدهد حتى وقع فيها فسدها واستبطأت الشمس، فقامت تنظر، فرمى بالصحيفة إليها من تحت جناحه، وطار حتى قامت تنظر للشمس))([1]).

وَيُستَشَفُّ من الآيات؛ أنَّ قومها كانوا أُولِي قوَّةٍ وَبأسٍ شديد؛ فَكان تحت إمْرَتِهَا ملوك كُثُرٌ، اختلفت الرِّوايات في تحديد عددهم وَعِدَّتهم من الجنود؛ فقال "ابن عبَّاس": ((كان مع بلقيس مائة ألف قيل مع كل قيل مائة ألف ... وقال مجاهد: كان تحت يد ملكة سبأ اثنا عشر ألف قيل، والقيل بلسانهم الملك، تحت يد كل ملك مائة ألف مقاتل))([2])، وقال "قَتَادَةُ": ((أهل مشورتها ثلاثمائة واثني عشر، كل رجل منهم على عشرة آلاف))([3]).

وَيُشِيرُ النَّصُّ القرآنيُّ، إلى أنَّ أحد عفاريت الجنِّ، عَرَضَ على النَّبيِّ "سليمان" ـ عليه السلام ـ نَقْلَ عَرْشِ الملكة السَّبئيَّة إليه، قبل قيامه من مقامه، لكنَّ "آصف" كاتب "سليمان" ـ عليه السلام ـ أتَى بعرضٍ يُضَاهِي العرض الأوَّل؛ لمعرفته اسم الله الأعظم، فأخبر النَّبيَّ بقدرته الفائقة، على إحضار العرش، قبل أن يرتدَّ إليه طَرْفُهُ؛ أيْ أنَّه لا يكلُّ بصره إلاَّ وَهو حاضرٌ عنده([4]): ﴿ قَالَ عِفْرِيتٌ مِنَ الْجِنِّ أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَنْ تَقُومَ مِنْ مَقَامِكَ وَإِنِّي عَلَيْهِ لَقَوِيٌّ أَمِينٌ * قَالَ الَّذِي عِنْدَهُ عِلْمٌ مِنَ الْكِتَابِ أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَنْ يَرْتَدَّ إِلَيْكَ طَرْفُكَ فَلَمَّا رَآهُ مُسْتَقِرًّا عِنْدَهُ قَالَ هَذَا مِنْ فَضْلِ رَبِّي لِيَبْلُوَنِي أَأَشْكُرُ أَمْ أَكْفُرُ وَمَنْ شَكَرَ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ وَمَنْ كَفَرَ فَإِنَّ رَبِّي غَنِيٌّ كَرِيمٌ * ﴾([5])

((ويأتي العرش بطرفة عين من أقاصي اليمن إلى مشارف الشام، ولما جاءت بلقيس أراد أن يختبر فهمها، ومن أين تعرف أنه هو وقد غادرته مكانه في سبأ!!))([6]).

---

1) الطَّبريُّ، محمَّد بن جرير: جامع البيان في تفسير القرآن، دار المعرفة، بيروت، لبنان، (د.ت)، مج 9، ج19: 94.

2) نفسه، مج 9، ج 19: 96.

3) نفسه، مج 9، ج 19: 95.

4) ينظر: ابن كثير، الإمام الحافظ عماد الدِّين: تفسير القرآن العظيم، المكتبة التِّجاريَّة الكبرى، مصر، (د.ت)، 3: 364.

5) سورة النَّمل: الآيات 39 ـ 40.

6) الحوت، محمود سليم: في طريق الميثولوجيا عند العرب، دار النَّهار للنَّشر، بيروت، لبنان، ط3، 1983م، ص264؛ ينظر: الطَّبريُّ: جامع البيان في تفسير القران، مج9، ج19: 89 ـ 107؛ الطَّبرسيُّ، أبو علي الفضل بن الحسن: مجمع البيان في تفسير القرآن، تصحيح وتحقيق وتعليق: هاشم المحمللاتي، مؤسَّسة التَّاريخ العربيِّ، بيروت، لبنان، ط1، 1992م، مج 7: 280 ـ 292؛ الطَّبطبائيُّ، محمَّد حسين: الميزان في تفسير القرآن العظيم، مؤسَّسة الأعلميِّ للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط2، 1973م، مج 15: 354 ـ 369؛ المراغي، أحمد مصطفى: تفسير المراغيِّ، دار إحياء التُّراث العربيِّ، بيروت، لبنان، (د.ت)، 19: 130 ـ 138؛ حجازي، محمَّد=

قال تعالى: ﴿ فَلَمَّا جَاءَتْ قِيلَ أَهَكَذَا عَرْشُكِ قَالَتْ كَأَنَّهُ هُوَ وَأُوتِينَا الْعِلْمَ مِنْ قَبْلِهَا وَكُنَّا مُسْلِمِينَ * ﴾([1]).

وكانت خاتمة القصَّة إسلام "بلقيس" على يدي "سليمان" عليه السلام، ﴿ قَالَتْ رَبِّ إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسِي وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَانَ للهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ * ﴾([2]).

وقد اختلف العلماء القدامى حول زواجها؛ فقال فريقٌ بزواجها من "سليمان"، وصرَّح آخرون: أنَّها تزوَّجت رجلاً من "ذي تُبَّعٍ"، وهو ملك "هَمَدَان"([3])، وقد لخَّص "ابن الأثير" آراء الفريقَيْن؛ فقال: إنَّ "سليمان" — عليه السلام — ((نكحها وأحبها حبا شديداً وردها إلى ملكها في اليمن، فكان يزورها كل شهر مرة يقيم عندها ثلاثة أيام، وقيل إنه أمرها أن تنكح رجلا من قومها فامتنعت وأنفت من ذلك، فقال: لا يكون في الإسلام إلا ذلك، فقالت: إن كان لا بد من ذلك فزوجني ذا تُبَّعٍ ملك همدان، فزوجه إياها ثم ردها إلى اليمن، وسلط زوجها ذا تبع على المُلك، وأمر الجن من أهل اليمن بطاعته، فاستعملهم ذو تبع، فعملوا له عدة حصون في اليمن، منها سلحين ومرواح وفليون وهنيدة وغيرها، فلما مات سليمان لم يطيعوا ذا تُبَّعٍ وانقضى ملك ذي تُبَّعٍ وملك بلقيس مع ملك سليمان، وقيل: إن بلقيس ماتت قبل سليمان بالشام، وإنه دفنها بتدمر وأخفى قبرها))([4]).

ونلمح — في الرِّواية السَّابقة — الخلاف الكائن، حَولَ زواجها بـ"سليمان" — عليه السلام — أو الملك "ذي تُبَّعٍ"، وبناءً عليه؛ فإنَّهُ لا يمكننا الْجَزْمُ بصحَّة أَحَدِ الْخَبَرَيْنِ، والقطع بسلامته، والأخذ به، لكنَّ الكفَّة تميل إلى ترجيح رأي الفريق الأوَّل، القَائلِ بزواجها من "سليمان" عليه السلام؛ لأنَّ "ابن كثير" يُرَجِّحُهُ، ويقول: إنَّهُ ((أَشْهَرُ وَأَظْهَرُ))([5]).

وقد توافرت مجموعةٌ من الأساطير، حَولَ مَنْشأ الملكة "بلقيس" ومولدها؛ فقد زعم بعضهم أنَّ أباها من الملائكة الْعُصَاةِ، الَّذين أُنْزِلُوا إلى الأرض، شأنه شأن "هاروت"

-محمود: التَّفسير الواضح، مطبعة الاستقلال الكبرى، القاهرة، ط4، 1968م، مج 3، ج 20: 87 — 92؛ قطب، سيِّد: في ظلال القرآن، دار الشُّروق، بيروت، القاهرة، ط7، 1978م، 5: 2631 — 2642.

1) سورة النَّمل: الآية 42.

2) نفسها: الآية 44.

3) ينظر: الألوسيُّ: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، 2: 238.

4) ابن الأثير، عزُّ الدِّين أبو الحسن علي: الكامل في التَّاريخ، دار صادر، بيروت، لبنان، 1965م، 1: 237، 238.

5) ابن كثير، الإمام الحافظ عماد الدِّين: قصص الأنبياء، تحقيق ومراجعة: لجنةٌ من العلماء بإشراف النَّاشر، مكتبة الإيمان، القاهرة، مصر، ط1، (د.ت)، ص440.

وَ"ماروت"([1])، وَيذكر "ابن كثير" أسطورة أخرى، حَوْلَ منشأ الملكة "بلقيس"؛ فيقول: ((كان أبوها من أكابر الملوك، وكان يأبى أن يتزوج من أهل اليمن، فيقال إنه تزوج بامرأة من الجن اسمها ريحانة بنت السكن فولدت له هذه المرأة واسمها "تلقمة" ويقال لها "بلقيس"، وقد روى الثعلبي ... حديثا للرسول ــ ﷺ ــ أنَّه قال: "كان أحد أبوي بلقيس جنيًّا"))([2]).

فإذا ما عدنا إلى الرّواية الأولى، القائلة بكينونة والدها من الملائكة، استطعنا أن نقف على وجهٍ مهمٍّ من معتقدات العرب قديماً، حول هذه المخلوقات النُورانيَّة؛ فَالعرب آمنت بوجود هذه المخلوقات منذ القدم، وكلمة "الملائكة" هي جمع تكسيرٍ، للكلمة السَّاميَّة القديمة "ملاك"؛ بمعنى رسول([3]).

وإذا كان هذا المَلَكُ الرَّسول مَلَكاً، كما هو الحال مع والد "بلقيس"، أمكننا القول: إنَّ المَلَكَ هو رسول السَّماء إلى الأرض؛ وَهو الواسطة بَيْنَ الآلهة وَالبشر؛ وَإجمالاً فَهُوَ: ((هبة السماء إلى الأرض))([4]).

وقد جاءت "بلقيس" من نَسْلِ المَلَكِ المقدَّس؛ فورثت بلقيس القداسة وَالجلالة، اللَّتَيْن بلغتا درجة التَّأليهِ، في مجتمعٍ رأى فيها الممثِّلة الأرضيَّة، للإلهة السَّماويَّة "الشَّمس".

وتُضفِي الرّواية الأخرى على "بلقيس" المَلِكَةِ، هَالَةً أخرى من القداسة وَالجلالة؛ حيث وُلِدَتْ لأُمٍّ من الجنِّ، وَلأبٍ مَلِكٍ، وَكلاهما مقدَّسان في الفكر القديم؛ فَالملك هبة الآلهة السَّماويَّة، لجموع البشر على ظهر البسيطة، وَالجنُّ وَالشَّياطين ((تلعب دورا هاما في حياتها، لا يقل أحيانا كثيرة عن دور الآلهة))([5])، ولم يمنع اختلاف الكَيْنُونَةِ، من اتِّحادهما وَزواجهما، كما لم يمنعهما من الوقوع في الحُبِّ؛ لأنَّ ((من الجنيات من يقعن في حب رجال من الإنس))([6]).

وقد عرف البشر قديما "حُبَّ الثَّقَلَيْنِ"؛ فَعَشِقَ الجِنِّيُّ ((الجارية الفزارية، والجنيات وقعن في عشق رجال من الإنس، وصَرَعُ الإنسان هو نتيجة لهذا الحب، أيْ الضجاع مع النقيض

---

1) ينظر: الحوت: في طريق الميثولوجيا عند العرب، ص230.

2) ابن كثير: البداية والنهاية، 2: 21.

3) ينظر: الحوت: في طريق الميثولوجيا عند العرب، ص207.

4) النُعيميُّ، د.أحمد إسماعيل: الأسطورة في الشِّعر العربيِّ قبل الإسلام، سينا للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1995م، ص79.

5) الحوت: في طريق الميثولوجيا عند العرب، ص208.

6) نفسه، ص277؛ ينظر: منى، زياد: بلقيس ــ امرأة الألغاز وشيطانة الجنس ــ رياض الرَّيِّس للكتب والنَّشر، ط1، 1997م.

الجني))([1]).

وَنجد في سيرة "ابْنِ ذِيْ يَزَنِ" ((حضوراً قوياً للجن الذين كـانوا يصـاحبون الإنـس ويعشقونهم ويعاشرونهم، فَالْمَلِكُ سيف ترضعه جنية، وتصبح عاقصة أخته، وهو كذلك يتـزوج من جنية، ويخدمه الجن ويحاربهم ويصبح العديد منهم أتباعه))([2]).

وَزعم البعض أنَّ ((التناكح والتلاقح قد يقع بين الجن والإنس، قال تعالى: ﴿ **وَشَارِكْهُمْ فِي الأَمْوَالِ وَالأَوْلاَدِ** * ﴾، ذلك أن الجنيات إنما تعرض لصرع رجال الإنس على جهة العشق في طلب الفساد، وكذلك رجال الجن لنساء الإنس، ولولا ذلك لعرض الرجـال للرجـال والنسـاء للنساء، قال تعالى: ﴿ **لَمْ يَطْمِثْهُنَّ إِنْسٌ قَبْلَهُم وَلاَ جَانٌ** ** ﴾))([3]).

وَقد كانت نتيجة الزَّواج المقدَّس، لأبوي "بلقيس" المقدَّسَيْن؛ ولادة الملكة المبَّجلة، صاحبة السُّموِّ وَالرِّفعة، وَالعزَّة وَالمنعة، وَالجمال وَحُسْنِ الطَّلْعَة.

وهكذا تُثْبِتُ الرِّوايتان؛ أنَّ للملكة "بلقيسَ" أصولاً، تمتدُّ إلى الآلهة السَّماويَّة، وَأنَّها رمزها الأرضيُّ، وَتجسيدها البشريُّ، وَتمثيلها الملكيُّ، في أرض "مأرب"، الَّتي شملتها الآلهـة بـالخير وَالبركة؛ حيث المعابد الثَّلاثة المنسوبة لِـ"بلقيس": (("أوام" وهو المعروف اليوم بمحرم بلقيس، و"برآن" وهو المشهور بعرش بلقيس، و"حرونم" وهو على الأرجح ذلك المعبد الذي يقع داخـل أسوار المدينة وفي محلِ ما يسمى اليوم بمسجد سليمان، وقد عثر خلال التنقيبات الأثريـة فـي محرم بلقيس وعرش بلقيس، على كمية وافرة من النقوش، التي كانت تقـدم قـرابين ونـذورا لمعبوداتهم))([4]).

أمَّا على صعيد الآلهة السَّماويَّة؛ فقد كانت المرأة رمزاً أصيلاً للإلهة "الشَّـمس"، الَّتـي شكَّلت مع "القمر" وَ"الزُّهَرَة" ثالـوثاً إلهيَّـاً؛ حيث ارتبطت الإلهـة "الشَّمس ـــ الزَّوجة"، مـع "القـمر ـــ الزَّوج"، في رباطٍ مقدَّس؛ كان نتاجه ولادة "الزُّهَرَة ـــ عِثْتَرْ ـــ الابن" ، ذلك المعبود الَّذي طَغَتْ عبادته على عبادة أبَوَيْهِ، وَانتشرت في أنحاء عديدةٍ من "اليمن".

---

1) خليل، د.خليل أحمد: مضمون الأسطورة في الفكر العربيِّ، دار الطَّليعة للطِّباعة والنَّشر، بيـروت، لبنـان، ط2، 1980م، ص39.

2) يقطين، سعيد: ذخيرة العجائب العربيَّة ـــ سيف بن ذي يزن ـــ المركـز الثَّقـافيُّ الغربـيُّ، ط1، 1994م، ص258.

* سورة الإسراء: الآية 64.

** سورة الرَّحمن: الآية 74.

3) كمال، أحمد بك: بغية الطَّالبين في علوم وعوائد وصنائع وأحوال قدماء المِصْرِيِّينَ، مطبعة مدرسـة الفنـون والصَّنائع الخديويَّة، بولاق، مصر، 1309هـ ، 1: 61.

4) الموسوعة اليمنيَّة، 2: 807.

وَقد أظهر الكشف الأثريُ الكبير للدُكتور "يوسف عبد الله"؛ أهمّيَّة "الشَّمس" فـــي عبـــادة عرب "اليمن"، كما كان له الأثر الكبير، في الوقوف على بعض الحقائق المتعلِّقة بوظائف هـــذه الإلهة، وَمكانتها في فكر قاطني "اليمن"، الَّذين أكنُّوا لها كُلَّ الاحترام وَالتَّقديس؛ فَعبدوهـــا حـــقَّ العبادة، وَســـجدوا لها في هياكلـــها وَمعابدهـــا، وَيُشـــيْرُ النَّصُ القرآنيُ إلى ذلك، فـــي قولـــه ــ جلَّ وَعلا ــ : ﴿ وَمِنْ آيَاتِهِ اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ وَالشَّمْسُ وَالْقَمَرُ لاَ تَسْجُدُواْ لِلشَّمْسِ وَلاَ لِلْقَمَـــرِ وَاسْجُدُواْ للهِ الَّذِي خَلَقَهُنَّ إِنْ كُنْتُمْ إِيَّاهُ تَعْبُدُونَ ﴾(1).

وَيَنسِبُ النَّصُ المكتوب ــ الَّذي احتواه الكشف الأثريُ ــ إلى الإلهة "الشَّمس"، مجموعةً من الأعمال؛ الَّتي أهَّلَتْهَا لأن تكون جليلةً مقدَّسةً، في مَنْظُورِ كَاتِبِه، فَاستهلَّه بقوله:

((نَستَّجِيرُ بِكِ يَا خَيْرُ، فَكُلُ مَا يَحْدُثُ هُوَ مِمَّا صَنَعْتِ))(2).

وَبهذا الاستهلال ينسج الكاتب المعنى الكليَّ للنَّصِّ، وَيبدأ بالعموم ثُمَّ يُخَصِّصُ؛ فَهو يجعل "الشَّمس" إلهةً يُستَجَارُ بها، من قبل القوم الَّذين عشقوها، وَاستغاثوا وَاستجاروا بهياكلها وَمعابدها؛ كي تقيهم شرور الزَّمان وَبوائقه، وَتنقذهم من العقاب الأليم، وَعذاب الجحيم، الَّذي قد يلحق بهم؛ نتيجة فسقهم وَعصيانهم؛ فَـــ"الشَّمس": هِيَ الْمُجِيْرَةُ وَالْمُعِيْذَةُ؛ ((وَأَجَارَهُ: أَنْقَذَهُ، وَالْمُجِيـــرُ، هُـــوَ الَّذِي يَمْنَعُكَ وَيُجِيرُكَ))(3).

وَيطرح الكاتب معنى الخيريَّة، في فِعْلِ هذه الإلهة وَقوَّتها، كمـــا ينســـب إليهـــا ســـائر الحوادث وَالصَّنائع في هذا الكون؛ لأنَّ تدبير شؤون الكائنات؛ وَمعايش المخلوقات، بيدها وحدها دون غيرها من الرَّبَّات.

وينتقل الكاتب الكاهن للحديث حول القرابين وَالأضاحي، الَّتي كان يُقَدِّمُهَا الإنسان قديماً، وَما زال حتَّى يومنا هذا؛ التماساً لرحمة الإله، وَطلباً لرضاه، وَسعياً لتحصيل الْخَيْرِ وَالبركـــة، فيقول:

((بِمَوْسِمِ صَيْدِ خِنْوَانَ مِائَةَ أُضْحِيَةٍ سَفَحْتِ
وَرَأْسَ قَبِيلَةِ (ذِيْ قَسَدِ) رَفَعْتِ
وَصَدْرَ غَلْهَانَ ذِيْ يَحِيرَ شَرَحْتِ)).

وَنستطيع أَنْ نُعَرِّفَ الأُضْحِيَةَ (sacrifice)، أنَّهَا: ((قربة إلى القدسي (الله وســـواه)، فالتضحية هي وضع القدسي على محك اختبار ديني تتدرج في التراث الاجتماعي الثقافي الديني لكل جماعة، وتقوم على مدى استعداداتها القربانية ... وتجري التضحية بكيفية احتفالية (عيـــد)،

---

1) سورة فصّلت: الآية 37.

2) عبدالله، د.يوســف محمّــد: ترنيمة الشَّمــس، مركز الدّراسات والبحوث اليمنيّــة، صـــنعاء، ط1، 1989م، ص22 ــ 24.

3) ابن منظور، جمال الدّين أبو الفضل: لسان العرب، دار الثّبات، الرّياض، ط2، 1997م، مادّة (جور).

ومأساوية (ذبح)))[1]، ويَعني القربان من حيث اللُّغة: ((ذَبَائِحَ كَانُواْ يَذْبَحُونَهَا ... وكَانَ قُرْبَانُ الأُمَمِ السَّالِفَةِ ذَبْحُ الْبَقَرِ، والْغَنَمِ، والإِبِلِ))[2].

كما تدلُ سائر مشتقّات الجذر الرئيس "قرب" على معنيي: الدُّنُوّ والتَّقارب بَيْنَ اثْنَيْنِ، يكون أحدهما في طَلَبِ الآخر؛ فَالتَّقرُّبُ: ((التَّدَنِّي إِلَىْ الشَّيْءِ))[3].

وقدّمت الشُّعوب اليمنيَّة القديمة قرابينها، إلى الأُمِّ الكونيَّة الكبرى، ((إما على شكل أضحيات حيوانية، أو على صورة تماثيل آدمية وحيوانية من الرخام والبرونز، وهذا السلوك مرتبط أشد الارتباط بفكرة إرضاء الإله والتقرب إليه من قبل أصحاب القرابين والنذور، وكانت تقدم للتعبير عن الشكر والامتنان للإله بعيد ميلاد طفل أو الشفاء من مرض، أو العودة بالسلامة من حرب أو سفر، كما أن القرابين والنذور كانت تقدم للإله بغرض الحصول على الولد الصالح، والغلة الوافرة، وسلامة البدن، والحواس والوقاية من الأعداء))[4].

وتُظْهِرُ التَّرنيمة صورةً من صور القرابين الْمُقَدَّمَةِ لـ"الشَّمس"، وتتمثَّل في "الصَّيْدِ الْمُقَدَّس"، الَّذي احتلَّ ((مكاناً هاماً ضمن إطار الممارسات الدينية للفئة الحاكمة، فالنقوش المكتشفة بالقرب من أطلال مدينة (يلام) السبئية الواقعة في "بني ظبيان" تعطينا فكرة أولية عن هذا النوع من الممارسات الدينية التي كانت تقام في مواسم محددة))[5]، كما تُعْطِيْنَا ((صورة روحية شفافة تعكس الجو الديني الذي يجري فيه موسم الصيد للإلهة "شمس"))[6].

وتُشِيْرُ "تَرْنِيمَةُ الشَّمْسِ" إلى موسمٍ بعينه، خُصِّصَ للصَّيْدِ، وَإِرَاقَةِ دِمَاءِ الأَضَاحِي؛ تَزَلُّفَاً لـ"الشَّمْسِ"، وتَقَرُّبَاً لها، وقد كانت هذه الأضاحي عظيمة الشَّأن، كبيرة المقدار؛ فبلغت مائة أضحيةٍ مقدَّسةٍ للإلهة المكرَّمة، الَّتي أعانت عبَّادها على هذا السَّفْحِ النُّسُكِيِّ.

كما يُسْتَشَفُّ ــ من الأبيات السَّالفة ــ وجهٌ آخرُ، من أَوْجُهِ قُوَّةِ هذه الإلهة؛ فهي نَاصِرَةُ الأحزاب، مُفَرِّقَةُ الأعداء، وَهي الَّتي ترفع قَدْرَ من بَجَّلَهَا، وتحطُّ من شأن من هجرها وَباينها.

ولم يتوقَّف الدَّوْرُ الإلهيُّ الشَّمسيُّ عند هذا الحدّ؛ وَإنَّما تعدَّاه إلى نُصْرَةِ المظلومين، وَإِغَاثَةِ الملهوفين، وَرَفْعِ الجوع وَالقهر عن الفقراء وَالمعوزين؛ وَهي لذلك تُوَفِّرُ لهم قُوتَ يومهم من الطَّعام، ممثَّلاً في الْخُبْزِ المصنوع من دَقِيقِ الْقَمْحِ وَغيره؛ حيث ساهمت الإلهة "الشَّمْسُ" في

---

1) خليل: د.خليل أحمد: معجم المصطلحات الدِّينيَّة (عربي ــ فرنسي ــ إنجليزي)، دار الفكر اللُّبنانيّ، بيروت، لبنان، ط1، 1995م، ص53.

2) ابن منظور: لسان العرب، مادَّة (قرب).

3) ابن منظور: لسان العرب، مادَّة (قرب) .

4) الموسوعة اليمنيَّة، 1: 462.

5) نفسه، 1: 462 .

6) نفسه، 1: 462.

نُمُوِّهِ وَنُضْجِهِ قبلئذٍ؛ أمَّا الماء فقد جرى بقدرتها من أعلى الوادي، وَتدفَّق ينابيعَ وَجداولَ إلى سائر أرجاء الأرض الطيِّبة؛ لِيُحيلَ الجدب إلى جنانٍ مُزْدَهِيَةٍ، بشتَّى أنواع الْخُضْرَةِ، وفي المعاني السَّابقة نقرأ:

((وَالْفُقَرَاءَ فِيْ الْمَآدِبِ خُبْزَاً أَطْعَمْتِ

وَالْعَيْنَ مِنْ أَعْلَى الْوَادِي أَجْرَيْتِ)) .

ونلحظ في الشَّطْرَيْنِ السَّابِقَيْنِ، إِشَارَةً إلى المآدب المقدَّسة، الَّتي كانت تُقَامُ على شَرَفِ الآلهة، في معابدها المتنوِّعة، وَهياكلها المختلفة؛ حيث كانت تقام الطُّقوس الشَّعائريَّة (CULT)؛ لأنَّ ((المعبد هو البيت الذي تسكنه الآلهة القديمة، والتي يُرمز إلى حضورها بتمثال (ذكر أو أنثى)، وفي المعبد يُقدم الغذاء (القربان) للآلهة: من لحوم وطير وأسماك وزيوت ولبن وعسل وفواكه وماء وشراب إلخ ... من هنا انطلقت فكرة الوليمة الملكية، المائدة، المأدبة، والواقع أن هذه المآكل كان يتناولها سدنة الهيكل، الذين يتولون فيه أمور الطهارة والطقس وشعائر العبادة، أما الطقس ذاته فيمارس في صور شتى: صلوات، أضاحٍ، قرابين، تعاويذ، تنبؤات ...))([1]).

فنحن إِذَاً إِزَاءَ طَقْسٍ من طقوس العبادة، الْمُقَدَّمَةِ بَيْنَ يدي "الشَّمْسِ" الإلهة، في معابدها ذات القداسة، وَإِخَالُ أَنَّ الإلهة ليست بحاجة إلى ما يُقَدِّمُهُ بنو البشر من نَعْمَائِهَا، وَلَكِنَّ ذلك يُعَدُّ رَمْزَاً للعرفان، وَالشُّكر، وَالتَّقدير، الَّذي يَدِينُ به عبَّادها لها.

وَتظهر الإلهة "الشَّمْسُ" إلهةً للحرب، تنصر، وَتُقَوِّي، وَتَشُدُّ من أَزْرِ المحاربين لأجلها، وَالمدافعين عن عِزِّهَا وَمَجْدِهَا؛ لتكون الْغَلَبَةُ لهم وحدهم، دون غيرهم من الأعداء:

((وَفِيْ الْحَرْبِ وَالشِّدَّةِ قَوَّيْتِ)).

كما تبدو "الشَّمْسُ" إلهةً لِلْخَيْرِ، تَنْصُرُهُ، وَتُعِزُّهُ وَتَرْفَعُهُ؛ وهذا يستدعي منها دَكَّ الباطلِ؛ وَمَحْقَ جُنُودِهِ:

((وَمَنْ يَحْكُمْ بِالْبَاطِلِ مَحَقْتِ)).

وَتعود التَّرنيمة إلى مفهوم البركة وَالحياة، ممثَّلاً في غَدِيرِ الماء، الَّذي يَفِيضُ خَيْرَاً على شتَّى أنواع الزُّهور وَالأشجار؛ ليكون نتاجها من الطُّيُوبِ وَفِيرَاً كَثِيرَاً، يكفي مَؤُونَةَ سكَّان "اليمن"، وَيَفِيضُ على من جاورهم بِالْخَيْرِ وَالْبَرَكَاتِ؛ فتزدهي تجارة "اليمن"، وَيعلو شأنها، وَتقوى بها شَوْكَةُ الدَّوْلَةِ بديمومة كيانها:

((وَغَدِيرَ "تَفِيضُ" لَمَّا نَقَصَ زَيَّدْتِ

وَلَبَانَ (إِلْعِز) دَائِمَاً مَا بَيَّضْتِ)).

وَيُظْهِرُ الشَّطر التَّالي حقيقةً مهمَّةً، تتمثَّل في كَوْنِ "الشَّمْسِ"، الإلهة الأمَّ للآلهة السَّماويَّة

---

1) خليل: معجم المصطلحات الدِّينيَّة، ص97.

وَالأرضيَّة كافَّةً؛ ولَذلك يمتدُّ أَلَقُهَا ليشمل الأصنام الأرضيَّة الَّتي مثَّلتها كَـ"اللاَّت"، وَالَّتي تستعيد إشراقها وَبهاءَها؛ بِفِعْلِ القُرْصِ الشَّمْسِيِّ، الَّذي يُنِيرُ الآفاق العالميَّة:

((وَسِحْرَ اللاَّتِ إِنِ اشْتَدَّ ظَلاَمُهُ بَلَجْتِ)).

وَيُقَالُ: إِنَّ معنى اللاَّت الإلهة، وَإِنَّهَا اسمٌ لقرص "الشَّمْسِ"([1]). وقَد ذكرهـا ربُّ العـزَّة ـ جلَّ وَعلا ـ في قوله: ﴿ أَفَرَأَيْتُمُ اللاَّتَ وَالْعُزَّى * وَمَنَاةَ الثَّالِثَةَ الأُخْرَى * ﴾([2]).

وَيُرْوَى أَنَّ من بُطُونِ الْعَرَبِ: ((بنو تيم اللات ومعناه: عبد اللات، وهم بطن من بنـي النجار من الخزرج من الأزد من القحطانية ... وهم أيضا بطن من ضبة))([3])، وقَد عُثِرَ على بعض الشَّواهد الكتابيَّة، الَّتي تحمل مسمَّياتٍ مرتبطةٍ بالإلهة "اللاَّتِ"، منها: "أوسلة رفشان"، وَإذا ما أردنا الوقوف على معنى "أوسلة"، وَجدناها ((مركبة من كلمتين في الأصل، همـا (أوس): بمعنى عطية أو هبة، و(لت) (لات): وهو اسم الصنم (اللات)، فيكون المعنى (عطية اللات) أو (هبة اللات)))([4]).

وَتشمل "الشَّمْسُ" عبَّادها بالنِّعم الوفيرة؛ جزاءً لهم على جَأْرِهِمُ بالدُّعاء وَالذِّكر لها:

((وَمَنْ يَجْأَرْ ذَاكِراً نِعَمَكِ رَزَقْتِ)).

وَتتبدَّى في الشَّطر التَّالي أهمِّيَّة الْخَمْرِ، باعتباره مشروباً إلهيَّاً مقدَّساً:

((وَالْكَرْمُ صَارَ خَمْرَاً لَمَّا أَنْ سَطَعْتِ)).

ويختزل الشَّطر اللاَّحق، وَظِيفَتَيْنِ أَسَاسِيَّتَيْنِ للإلهة "الشَّمس"، تظهر من خلالهمـا إلهـةً للزِّراعة وَالرَّعْيِ؛ ولَذلك عمدت إلى توفير الكلأ وَالماء؛ الْمُؤَدِّيَيْنِ إلى ازدهار الحركة الرَّعويَّة، في الأرض اليمنيَّة:

((وَلِلإِبِلِ الْمَرَاعِيَ الْوَافِرَةَ وَسَّعْتِ)).

وَيُسْتَنْتَجُ من الشَّطْرَيْنِ التَّالِيَيْنِ؛ أَنَّ "الشَّمْسَ" كانت إلهةً ترعـى الأخـلاق، وَالشَّـرائع، وَالعهود، وَتُعِينُ النَّاس على قَضَاءِ حوائجهم الْمُتَعَدِّدَةِ، وَمطالبهم الْمُتَنَوِّعَةِ:

((وَالشَّرْعَ الْقَوِيمَ صَحِيحَاً أَبْقَيْتِ
وَكُلَّ مَنْ يَحْفَظِ الْعَهْدَ أَسْعَدْتِ)).

وَتمضي التَّرنيمة في إِضْفَاءِ الْهَيْبَةِ وَالْجَلاَلَةِ، على الإلهة "الشَّمْسِ"، الَّتـي كانـت تُنِيـرُ بِشُعَاعِهَا الدُّنيا، وَتملأُ بِسَنَاهَا الْكَوْنَ، بعد ليلٍ طويلٍ كَالِحِ السَّوَادِ:

---

1) ينظر: الحوت: في طريق الميثولوجيا عند العرب، ص18.

2) سورة النَّجم: الآيتان 19، 20.

3) القلقشنديُّ، أبو العبَّاس أحمد بن علي: نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب، دار الكتب العلميَّـة، بيـروت، لبنان، ط1، 1984م، ص180.

4) علي، د.جواد: المفصَّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 2: 356، 357.

((وَاللَّيَالِيَ الغُدَّرَ بِالإصبَاحِ جَلَيْتِ)).

وتحفظ الإلهة عبَّادها من كَيْدِ الكَائِدِينَ، ودسائس المعتدين، وهجمات الغزاة الطَّامعين؛ فتُبَدِّدُ شملهم أسوأ تبديد، وتُمَزِّقُ جيشهم شَرَّ مُمَزَّقٍ، وتُهْلِكُهُمْ أشَدَّ هَلاكٍ:

((وَكُلَّ مَنِ اعْتَدَى عَلَيْنَا أهْلَكْتَ)).

وهي بعد هذا كُلِّهِ، إلهةٌ رَازِقَةٌ؛ تُجِيبُ سُؤْلَ ذَوِي الفَاقَةِ، وتدفع عنهم عَوَزَهُمْ والحاجة، وتمدُّهم بالأموال، والأبناء، والسَّلامة:

((وَرَضِيَ مَنْ تَعَثَّرَ حَظُّهُ بِمَا قَسَمْتِ)).

وتُؤَدِّي الإلهة "الشَّمْسُ" وظيفة الإخصاب الأرضيِّ؛ فهي الَّتي تحلُّ بإخصابها في الأرض القاحلة؛ لتستحيل إلى أرضٍ خضراءَ، تعجُّ بالحركة الرَّعويَّة، والمشاريع الزِّراعيَّة، والآبار الملأى بالماء:

((وَفِيْ (الشَّعَيْبِ) الْخِصْبَ أزْجَيْتِ
وَبِئْرَ (يذكر) حَتَّىْ الْجُمَامِ مَلأْتِ)).

وتُلَخِّصُ الأشطار الأربعة الأخيرة، من هذه التَّرنيمة الدِّينيَّة، آفاق النَّصِّ الكلِّيَّة، كما تُؤَكِّدُ على جميع الحقائق الَّتي استنبطناها من تضاعيفه؛ فـ"الشَّمْسُ" هي الْمُنْعِمَةُ على عبَّادها "اليمنيِّين" بشتَّى النِّعم، من: مالٍ، وولدٍ، وصحَّةٍ، وسلامة بدنٍ، وهي مُصْلِحَةُ الشُّؤُونِ كافَّةً، ومُمْطِرَةُ الْمَخَالِيفِ عامَّةً([1])؛ ولهذا كُلِّهِ استحقَّت الحمد والثَّناء، كما استأهلت التَّضرُّع، والتَّخشُّع، والوفاء:

((الْحَمْدُ يَا خَيْرُ عَلَىْ نَعْمَائِكِ الَّتِيْ قَدَّرْتِ
وَعْدَكِ الَّذِيْ وَعَدْتِ بِهِ أصْلَحْتِ
أعَنْتِنَا يَا شَمْسُ إنْ أنْتِ أمْطَرْتِ
نَتَضَرَّعُ إلَيْكِ فَحَتَّىْ بِالنَّاسِ ضَحَّيْتِ)).

إنَّ القراءة التَّحليليَّة الفَاحِصَةَ لـ"ترنيمة الشَّمْسِ"؛ تُؤَكِّدُ أنَّ "الشَّمْسَ" لم تكن إلهةً عاديَّةً، وإنَّما كانت إلهةً مميَّزةً، أدَّتْ جملةً من الوظائف الحيويَّة، في المجتمع السَّاميِّ الأوَّل، تمحورت معظمها حَوْلَ: الخصوبة، والحياة، والعطاء؛ فكانت إلهة الْخِصْبِ النَّباتيِّ والحيوانيِّ، بل والإنسانيِّ أيضاً، كما كانت مَانِحَةَ الحياة، ومُمْطِرَةَ المياه، إضافةً إلى كَوْنِهَا الإلهة الْمِعْطَاءَ لجميع عبَّادها، الْمُعِينة لهم في حالتي: السِّلْم، والْحَرْب، (ينظر: شكل "1").

إنَّ رَبَّةً هذا شأنها في فِكْرِ "السَّاميِّين" الأوائل؛ لجديرةٌ أنْ تُقَالَ فيها خَيْرُ الأقوال، وأن تُقَدَّمَ لحضرتها أفضل الأعمال، وأن يُعْنَى برعايتها كبير الأقْيَالِ([2]).

---

1) الْمِخْلافُ في التَّاريخ: مصطلحٌ كان يُطْلَقُ على وحدةٍ إداريَّةٍ، قد تكون مقاطعةً، أو إقليماً، أو محافظةً، بمصطلح اليوم.

2) الأقيال : جمع قَيْلٍ وهو الملك، وكبير الأقيال: ملك الملوك.

وكذلك بنى "اليمنيُّون" لربَّتهم الهياكل العظيمة، ((وقربوا لها القرابين وحجوا إليها وذبحوا لها الذبائح، واعتكفوا عندها خاضعين عابدين ... وأخص أنواع عبادتهم للشمس كانت السجود لها عند شروقها وغروبها))([1]).

وكان أوّل من ((دان بهذا الدين من العرب قبائل سبأ الحميرية، فلما تهدمت سدودهم، وتخربت أراضيهم تفرقوا في بلاد العرب وقبائلها، فانتشر دينهم في القبائل التي نزلوا بها أو جاوروها والبطون التي سكنوا معها وعاشروها حتى شاع في بلاد العرب وانتقل منها إلى مجاوريهم أهل الحبشة والشام))([2]).

ويَظهر ممَّا سبق؛ أنَّ مملكة "سبأ"، كانت مَوْئِلاً كبيراً لعبادة "الشَّمْسِ"، وأنَّها مُثّلَتْ على الصَّعيد الأرضيِّ، في شَخْصِ الملكة "بلقيس"، والتَّماثيل النِّسائيَّة المنتشرة، في سائر البقاع اليمنيَّة، وقد أشار النَّصُّ القرآنيُّ الخَالدُ إلى ذلك، في قوله تعالى: ﴿ وَجِئْتُكَ مِنْ سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ * إِنِّي وَجَدْتُ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ * وَجَدْتُهَا وَقَوْمَهَا يَسْجُدُونَ لِلشَّمْسِ مِنْ دُونِ اللهِ وَزَيَّنَ لَهُمُ الشَّيْطَانُ أَعْمَالَهُمْ فَصَدَّهُمْ عَنِ السَّبِيلِ فَهُمْ لاَ يَهْتَدُونَ * ﴾([3]).

وكذلك كانت "الشَّمْسُ" ((تمد الشاعر ذا الإحساس المرهف بلوحات فنية، لا يقدر تجسيدها غيره دون أن تلغي حقيقة مهمة هي أن تشبيه المرأة بما هو معظم ومقدس، ما هو إلا دليل على علو منزلتها ومكانتها الاجتماعية))([4]).

وكان العرب الجاهليُّون يُقْسِمُونَ فَيقولون: لا ومَجرى الإلهة، يعنون "الشَّمس" المعبودة([5]).

وتُطَالِعُنَا النُّقوش العربيَّة الجنوبيَّة بأسماءَ عديدة، تحمل جميعها طابع التَّأنيث، وكلُّها ((تحوم حول هذه الإلهة وتدل عليها، فالأسماء المركبة من (ذات)، وأسماء أخرى مؤنثة كلها ألقاب لإلاهة الشمس العربية العظيمة، والتي تسمى أحيانا (اللات) أو(الإلهة)))([6]).

((والظاهر أن عبادة الساميين للشمس، أو تمكن هذه العبادة منهم لم تكن عريقة جدا بالقدم، ولربما اصطحبت مرورهم بالعصر الزراعي واستقرارهم في الأراضي الخصبة المنتشرة

---

1) الجارم، محمَّد نعمان: أديان العرب في الجاهليَّة، مطبعة السَّعادة، مصر، ط1، 1923م، ص187.

2) نفسه، ص187.

3) سورة النَّمل: الآيات 22 ــ 24.

4) النُّعيميُّ: الأسطورة في الشِّعر العربيِّ قبل الإسلام، ص147، 148.

5) ينظر: عبد الرَّحمن، د.نصرت: الصُّورة الفنيَّة في الشِّعر الجاهليِّ في ضوء النَّقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمَّان، الأردن، 1976م، ص108.

6) نيلسن، ديتلف وآخرون: التَّاريخ العربيُّ القديم، ترجمة: فؤاد حسنين، مراجعة: د.زكي محمَّد، مكتبة النَّهضة المصريَّة، القاهرة، مصر، 1958م، ص192.

في أطراف الجزيرة))[1].

وَمِمَّا يُؤَكِّـدُ عبادة العرب للإلهـة "الشَّمْسِ"، ما ذكـره الْعَلاَّمَةُ "ابْنُ مَنْظُـورٍ" بقولـه: ((وَشَمْسٌ: صَنَمٌ قَدِيمٌ، وَعَبْدُ شَمْسٍ: بَطْنٌ مِنْ قُرَيْشٍ، قِيلَ: سُمُّواْ بِذَلِكَ الصَّنَمِ، وَأَوَّلُ مَنْ تَسَـمَّى بِهِ سَبَأُ بْنُ يَشْجُبَ، وَقَالَ ابْنُ الأَعْرَابِيِّ: كَلاَّ وَشَمْسَ لَنُخَضِّبَنَّهُمْ دَمَاً))[2].

وَيَتَّضِح أَنَّ لِـ"الشَّمْسِ" صلةً وثيقةً بالمرأة، من النَّاحية الدَّلاليَّة؛ فتكفي مراجعة الجـذر الرَّئيس "شمس"، للوقوف على دلالة "الشَّمُوسِ"، الَّتي تُطْلَقُ على المرأة حين ((لاَ تُطَالِعُ الرِّجَالَ وَلاَ تُطْمِعُهُمْ، وَالْجَمْعُ شُمُسٌ، قَالَ النَّابِغَةُ:

شُمُسٌ مَوَانِعُ كُلِّ لَيْلَةِ حُرَّةٍ يُخْلِفْنَ ظَنَّ الْفَاحِشِ الْمُغْيَارِ))[3].

فَـ"الشَّمس" إذاً صنمٌ قديمٌ، صُوِّرَ على هَيْئَةِ امرأةٍ، وَوُضِعَ في معابد الإلهـة "الشَّـمْسِ"، وَقُدِّمَتْ له العبادة، كما كانت تُقَدَّمُ لِـ"الشَّمْسِ"، على اعتبار أنَّه رمـزٌ إلهـيٌّ أرضـيٌّ، للرَّبَّـة السَّماويَّة الكبرى، أدَّى العرب بَيْنَ يَدَيْهِ ((صلواتٍ خمس في اليوم والليلـة نحـو صـلوات المسلمين))[4].

وَيُطَالِعُنَا "ابْنُ مَنْظُورٍ" بدليلٍ آخرَ، على أهمِّيَّة هذه الإلهة، بَيْنَ معبودات العرب القدامى؛ فَيقول: ((وَقَدْ سَمَّتِ الْعَرَبُ الشَّمْسَ لَمَّا عَبَدُوهَا إِلاَهَةَ، وَالأُلاَهَةُ: الشَّمْسُ الْحَارَّةُ، وَحُكِـيَ عَـنْ ثَعْلَبٍ، وَالأَلِيهَةُ وَالأَلاَهَةُ وَالإِلاَهَةُ وَأُلاَهَةُ، كُلُّهُ: الشَّمْسُ اسْمٌ لَهَا، الضَّمُّ فِـي أَوَّلِهَـا عَـنْ ابْـنِ الأَعْرَابِيِّ، قَالَتْ مَيَّةُ بِنْتُ أُمِّ عُتْبَةَ بْنِ الْحَارِثِ، كَمَا قَالَ ابْنُ بَرِّيٍّ:

تَرَوَّحْنَا مِنَ اللَّعْبَاءِ عَصْرَاً فَأَعْجَلْنَـا الإِلَهَـةَ أَنْ تَؤُوبَا

عَلَىٰ مِثْلِ ابْنِ مَيَّةَ، فَانْعَيَاهُ تَشُقُّ نَوَاعِـمُ الْبَشَرِ الْجُيُوبَا

... وَالإِلاَهَةُ وَالأُلُوهَةُ وَالأُلُوهِيَّةُ الْعِبَادَةُ))[5].

وَهكذا ترتبط العبادة بالإلهة، وَترتبط كلتاهما بِـ"الشَّمْسِ"؛ فَـ"الشَّمْسُ" هي الإلهة الكبرى لِـ"اليمنيِّين"، وَالإلهة معبودتهم الأثيرةُ، الَّتي عُبِدَتْ شَمْساً في الصَّعيد السَّماويِّ، وَامـرأةً علـى الصَّعيد الأرضيِّ؛ أمَّا العبادة فهي أفعال الخضوع وَالتَّذلُّل، الَّتي قُدِّمَتْ للإلهة "الشَّـمْسِ" رَمْـزاً وَأصلاً.

وَتُظْهِرُ كتب التَّاريخ القديم، قداسة الإلهة "الشَّمْسِ"، من خلال ((صور تمثال حمـورابي وهو يستلم دستوره من الإله "شمس"، وهذه الثنائية الدينية للشمس التي تجعل منها إلهـة للخيـر

---

1) الحوت: في طريق الميثولوجيا عند العرب، ص93.

2) ابن منظور: لسان العرب، مادَّة (شمس).

3) نفسه، مادَّة (شمس).

4) الألوسي: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، 2: 224.

5) ابن منظور: لسان العرب، مادَّة (أله).

والعدل والعقاب في وقت واحد، ثنائية معروفة في عبادات الساميين الوثنية))([1]).

وقد سُمِّيَتِ الإلهة "الشَّمْسُ"، عند عرب الجاهليَّة، بأسماءَ عديدة، منها: (((ذات حميم) و(ذات بعدان)، و (ذات ظهران)، و (ذات صنم)، و (شمس)))([2]).

وتُظْهِرُ الكشوفات "الأركيولوجيَّة" المرأة، وقد مُثِّلَتْ وَصُوِّرَتْ جَالِسَةً، في غالبيَّة تماثيلها([3])؛ وأرى أنَّ لجلوس الإلهة دلالةً رمزيَّةً، تُشيرُ إلى مفهوم السُّلْطَةِ، في منظور العربيِّ الجنوبيِّ؛ فالسُّلطة للإلهة "الشَّمْسِ" وحدها، والمرأة خَيْرُ من يُمَثِّلُهَا، ويَعتلي العرش الأرضيَّ، ويَتوسَّط بينها وبَيْنَ عبَّادها "اليمنيِّين".

كما أنَّ ((التكوين المندمج على هيئة قاعدة مستقرة على الأرض تعطي الناظر إحساساً بالوحدة بين التمثال والأرض، وذوبان الواحد في الآخر))([4]).

وتتماز تماثيل النِّساء، بـ((الصدور الصغيرة، والساعدين الممدودين إلى الأمام، والرأس في وضع مستقيم على الجسم، والأجسام الممتلئة، والشعور المعقوصة خلف الرأس، وتتزين دائما بأدوات الزينة، والثوب يغطي الجسم حتى القدمين))([5]).

ويَظهر من الْوَصْفِ السَّابِقِ؛ أنَّ الفنَّان اليمنيَّ، قد حرص على إِبْـرَازِ مَفَـاتِنِ التِّمثـال الأنثويِّ، للرَّبَّة الكبرى، إضافةً إلى المحاسن الجسديَّة؛ الَّتي تُؤَكِّدُ خيريَّتها الإحيائيَّة، كونها إلهة لِلْخِصْبِ والحياة، ونَجد في إحدى التَّماثيل المصنوعة من الْبُلَقِ لـ (ذات حمم)، امرأةً معقوصة الشَّعر إلى الخلف، تلوح بيمناها إلى عبَّادها، وتَحمل في الأخرى كأس الحياة، الكفيل بنشر الخصوبة ورَفع مستواها، في عوالم: النَّبات، والحيوان، والإنسان، (ينظر: شكل "2").

كما تظهر منطقة الصَّدْرِ بَارِزَةً للعيان؛ وفي ذلك دلالةٌ على معنيي: الخصوبة والخيريَّة، وتَأكيدٌ لدورها البارز، ووَظيفتها الأساسيَّة، الْمُتَمَثِّلَةِ في مَنْحِ العطاء الَّذي لا يَحُدُّهُ حدودٌ، ويُبَارِكُ في رَحِمِ كُلِّ أنثىً ولُودٍ، ويَشمل بالخيريَّة الأرض، والسَّماء، وكُلَّ الوجود، وقد انتشرت هذه التَّماثيل في معابد "اليمن" وهياكلها، ومنها على سبيل المثال، هيكل "الشَّمْسِ" الْمُسَمَّى "ميفع"، الكائن ((جنوب ناعط غرب جبل إتوه، الواقع على بعد 60 ك.م شمال صنعاء))([6]).

---

1) عبد الرَّحمن، إبراهيم: التَّفسير الأسطوريُّ للشِّعر الجاهليِّ، مجلَّة فصول، 1: 3/1981م، ص130.

2) الموسوعة اليمنيَّة، 1: 461.

3) ينظر: نفسه، 1: 725.

4) السَّوَّاح، فراس: لغز عشتار ـــ الألوهة المؤنَّثة ـــ دار علاء الدِّين، دمشق، سوريًّا، ط6، 1996م، ص50.

5) الموسوعة اليمنيَّة، 2: 725.

6) نامي، د.خليل يحيى: نقوش خرابة براقش على ضوء مجموعة محمَّد توفيق الثَّانية، مجلَّة كليَّة الآداب، جامعة القاهرة، مطبعة جامعة القاهرة، 17: 1/ 1956م، ص120.

وَتجدر الإشارة إلى أنَّ الإلهة "الشَّمْسَ"، كانت حَاضِرَةً عِنْدَ عَرَبِ الْجَنُوبِ، في مُسَمَّىً آخر، يُؤَكِّدُ فيها معنى الأمومة، وَهُوَ "أُمُّ عثتر"؛ فهي الأُمُّ الكبرى للآلهة، عنها صَدَرَتْ وَإِليها تَؤُوبُ، إِنْ جَدَّ الْجِدُّ، وَاشتدَّ الْخَطْبُ، وَ"عثتر" الابن: هو أحد ((الآلهة الرئيسية في الثالوث الكوكبي المقدس (الإله القمر ـ الإلهة الشمس ـ الابن الزهرة) عند اليمنيين القدماء))([1])؛ فَنظرة "السَّبَئِيِّين" إلى "أُمِّ عثتر"، تُشَاكِلُ نظرة "البابليِّين" إلى "عشتار"، على أَنَّهَا إلهة الْخِصْبِ([2]).

وَيُمَثِّلُ "عثتر" نتاج لقاء الآلهة وَتحابِّها؛ لذلك لم تقلَّ أهمِّيَّته عن أهمِّيَّة وَالِدَيْهِ، بل ربما ضاهت عبادته عبادتهما، في بعض مناطق "اليمن"، كما تُظْهِرُ ذلك النُّقوش وَالرُّقُم الكتابيَّة، الَّتي عُثِرَ عليها في معابده المتعدِّدة، وَالْمُنْبِئَةُ بِمَدَى احترام "اليمنيِّين" له، وَتَقْدِيسهم إِيَّاهُ، وَحرصهم على تقديم القرابين وَالنُّذور؛ تقرُّباً وَتزلُّفا إليه([3]).

وَقد أُنِّثَ هذا الإله في حضارات "السَّاميِّين" الشِّماليِّين، بينما احتفظ بذكورته، في مناطق جنوب شبه الجزيرة العربيَّة، على العكس من "الشَّمْسِ"، الَّتي كانت أنثى في حضارة الجنوب، وَذُكِّرَتْ في حضارات الشَّمَالِ، ((والشيء الذي تجب مراعاته هو أن الشمس المذكرة عند الساميين الشماليين يجب ألا تقارن بالشمس المؤنثة عند الساميين الجنوبيين، إذ وجه الشبه كالآتي: سامي جنوبي شمس "مؤنث" سامي شمالي عثتر ـ عشتروت "مؤنث الزهراء"، سامي شمالي شمس "مذكر"، أعني أن الإلهين لم يتغيرا من حيث الجنس بل من الناحية الفلكية، فشمس العربية الجنوبية أصبحت أماً (الإلهة الأم)، ولها نفس الأسطورة التي تنسب إلى الإلهة عشتر ـ عشتروت عند الساميين الشماليين))([4]).

فَـ"الزُّهَرَةُ" العربيَّة، أو "عشتروت" السَّاميَّة الشِّماليَّة، هي ذاتها "الشَّمْسُ" اليمنيَّة، وَهي امتدادٌ لها من حيث الوظيفة وَالرَّمْزِ، وَيكمن السَّبب في تَغَيُّرِ الآلهة، من حيث الذُّكُورَةِ وَالأُنُوثَةِ؛ إلى ((تغير الحالة الاجتماعية التي جعلها "أي شمس"، تقدس في شخص كوكب آخر، فهي لا تقطن الشمس بل نجم الزهراء، وهذه الظاهرة نلحظها في عثتر المذكر في الأسطورة العربية الجنوبية، فقد أصبح عند الساميين الشماليين يقدس في قرص الشمس))([5]).

وَقد وردت مسمَّيات (("أم عثتر"، و"أبم عثتر" في بعض النصوص، وقصد بالجملة

---

1) الحميد، د.جواد مطر: الإله الزُّهرة (الابن) ـ دراسةٌ في الميثولوجيا والمعتقدات اليمنيَّة القديمة ـ مجلَّة دراسات/ العلوم الإنسانيَّة، الجامعة الأردنيَّة، عمَّان، الأردن، 22: 6 /1995م، ص3193.

2) ينظر: نيلسن وآخرون: التَّاريخ العربيُّ القديم، ص220.

3) ينظر: نامي، د.يحيي: نقوشٌ عربيَّة جنوبيَّة ـ المجموعة الثَّالثة ـ مجلَّة كليَّة الآداب، جامعة القاهرة، مطبعة جامعة القاهرة، 20: 1/ 1962 م، ص55 ـ 62.

4) نيلسن وآخرون: التَّاريخ العربيُّ القديم، ص332.

5) نفسه، ص332.

الأولى: (أم عثتر)، وبالجملة الثانية (أب عثتر)، و(عثتر أب)، وقد استنتج (ديتلف نيلسون) من ذلك أن (عثتر) هنا بمثابة الإله الرئيس فهو أب وأم للآلهة يليه القمر في الترتيب ثم الشمس))([1]).

إنَّ تبادل الأدوار بَيْنَ الآلهة؛ مَرَدُّهُ إلى تَغَيُّرِ البيئة، وتَلَوُّنِ كُلِّ حضارة، بأطياف المكان الَّذي تَفَسَّحَتْ إليه، وَاستقرَّت به؛ فتَغَيُّرُ البيئات الجغرافيَّة، وتَعدُّد الأحوال الاجتماعيَّة، لا بدَّ وأن يلقي بظلاله الوارفة، على الفكر الدِّينيِّ، وَالمعتقد الشَّعائريِّ؛ ممَّا يُنْتِجُ تَعَدُّداً آخرَ في النَّظرات الدِّينيَّة الفكريَّة، وتَنَوُّعَا أكبرَ على صعيد الأمزجة وَالعقول، وتَشَعُّبَاً أكثرَ في طرائق التَّفكير؛ وتكون النَّتيجة اتِّفَاقَاً واضحاً في الكلِّيَّات؛ بسبب وحدة الأصل؛ وَاختلافاً بَائِنَاً في الفرعيَّات؛ بسبب تَعَدُّدِ الْحَيَوَاتِ البشريَّة.

1) علي: المفصَّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 6: 2، 3.

• الْمَبْحَثُ الثَّانِي: الْمَرْأَةُ فِيْ الْفِكْرِ الْعِرَاقِيِّ الْقَدِيْمِ:

استقرَّ "الأكَّاديُون" في الأرض العراقيَّة، حيث الرَّافدان العظيمان، وَالخضرة الَّتي ازْدَهَتْ بها ضفافهما، وَساهموا في إعمار الأرض العراقيَّة، الَّتي كانت مأهولةً بسكَّانها الأصليِّين، من "السُّومريِّين"؛ وَتولَّد إبَّانَ هذا الاستقرار؛ صراعٌ بَيْنَ الْحَضَارَتَيْنِ؛ كانت نتيجته الغلبة لـ"البابليِّين"، وَمن شأن الغالب أن يُؤثِّرَ في المغلوب، وَمن شأن المغلوب أن يُحَاكِيَ الغالب في لغته، وَفكره، وَمعتقده، وَقد ((نشأ الجنس البابلي من تزاوج هاتين السلالتين (الأكادية والسومرية)، وكانت الغلبة في السلالة الجديدة للأصل السامي الأكادي، فقد انتهت الحروب التي شبت بينهما بانتصار أكاد وتأسيس مدينة بابل؛ لتكون حاضرة أرض الجزيرة السفلى بأجملها))([1]).

وَألقى عصا التِّرحال في الأرض العراقيَّة، أقوامٌ ساميَّةٌ أخرى، تلت هجرتهم هجرة "الأكَّاديِّين"، بعشرة قرونٍ تقريباً، وَهؤلاء هم "الآشوريُون"، الَّذين شكَّلوا ((فرعا من أقوام الجزيرة العربية، التي هاجرت من مهدها الأول الجزيرة العربية، واستقرت في شمال وادي الرافدين منذ الألف الثالث قبل الميلاد، وأسسوا دولة صغيرة، وانحصر نفوذها السياسي بمدينة آشور، التي تعرف اليوم باسم (قلعة شرقاط) والقرى المحيطة بها في بادىء الأمر))([2]).

وَتبدَّى الفكر البابليُّ وَالآشوريُّ بشأن المرأة أجمل تَبَدٍّ، من خلال المخلَّفات الأثريَّة، الَّتي ما زالت مَاثِلَةً للعيان حتَّى يومنا هذا، وَالَّتي تشهد لبانيها بِالسُّؤْدُدِ، وَالعزَّة، وَالمجد، كما خلَّف "البابليُون" تراثاً أدبيّاً وَفنِّيّاً ضخماً، أبَانَ عن فكرهم "الميثولوجيّ"، وَمعتقدهم الأسطوريِّ، حَولَ المرأة الإلهة، الَّتي منحتهم الخصوبة وَالحياة، وَصرفت عنهم الشُّرور وَالآفات، وَشملت عبَّادها "العراقيِّين" بِالْخَيْرِ وَالبركات.

وَمعلومٌ لدينا أنَّ ((الشعراء والكتاب الرافديين ولجوا الأدب من أوسع أبوابه، وأنهم أسهموا في خلق ضروب شعرية ونثرية عديدة، ولعل الأسطورة كانت من أبرزها وأكثرها شيوعا بين ذلك النتاج النثري))([3]).

وَلكي نقف على المكانة الحقيقيَّة للمرأة في ذلك الزَّمان؛ توجَّب علينا الاهتمام بقراءة

---

1) بوفرحات، هدى: قصَّة وتاريخ الحضارات العربيَّة، النَّاشر: (Editor Creps INI)، بيروت، لبنان، 1998 – 1999م، 9: 30، 31.

2) مجموعة مؤلِّفين: الدَّليل الأثريُّ والحضاريُّ لمنطقة الخليج العربيِّ، مكتب التَّربيَّة العربيُّ لدول الخليج، ط1، 1988م، ص418.

3) علي، د.فاضل عبد الواحد: في معنى الأسطورة والملحمة والخرافة، مجلَّة المؤرِّخ العربيِّ، الأمانة العامة لاتِّحاد المؤرِّخين العرب، 47/ 1993م، ص219.

المخلَّفات المادّيَّة وَالأثريَّة؛ لأنَّها ((تكشف عن جوانب النشاط الإنساني للعرب القدامى، وعن أوجه صلاتهم وتجارتهم وعلاقتهم بالمراكز الحضارية الأخرى، وتنقل إلينا جوانب من أفكارهم ومعتقداتهم وطقوسهم))([1]).

وَقَد تعدَّدت وظائف الأمِّ الكبرى، في نظر "العراقيِّين" القدامى، وَيجمع بينها قاسمٌ مشتركٌ، هو تلكم القداسة الْمُتَمَثِّلَةُ في ربوبيَّتها، وَالْمُتَبَدِّيَةُ على الأرض البابليَّة، وَفي أوجه الحضارة الرَّافديَّة، بعدلها تارةً، وَبرأفتها تارةً أخرى، وَبغضبها وَنقمتها تارةً ثالثةً.

وَاعتبر سكَّان "وَادِي الرَّافِدَيْنِ" ((أن قوة الخصب لدى المرأة قادرة على أن تثير الخصب لدى النبات حتى أصبحت المرأة رأس الأسرة في المجتمعات التي مارست الزراعة، فالمرأة تزرع الأرض وتنتج الأولاد وبهذا تكون مؤسسة للأمومة بحق، فهي صانعة الحياة كما تعتبر أسرار الطبيعة مرتبطة بسر قوتها))([2]).

وَقَد عبد "الرَّافديُّون" ثالوثاً مقدَّساً، يتكوَّن من ((سن الإله القمر، وطفليه شماس إله الشمس، وعشتار نجم الزهرة))([3])، وَلَكنَّ "عشتار" استأثرت بقسطٍ وافرٍ، من أساطير "البابليِّين" وَ"الآشوريِّين" على السَّواء، كما حظيت باهتمامٍ بالغٍ، من طبقات المجتمعات العراقيَّة القديمة كافَّةً، حكَّاماً وَمَحْكُومِيْنَ، سادةً وَمَسُودِيْنَ، من: الملوك، وَالكهنة، وَالسَّحرة، وَالفنَّانين، وَسَدَنَةِ المعابد، وَالصُّنَّاع، وَأصحاب الْحِرَف، وَالفلاَّحين.

ويمكن القول: إنَّ "عشتار" (Ishtar) هِيَ: ((إلهة الحب والجنس والخصب والحرب أيضا، في ديانة الشرق الأوسط القديمة، عند الأكاديين والبابليين والآشوريين، والسبب في تصورها إلهة للحب والجنس يعود إلى أنها لم ترتبط بعقد زواج مع أحد من الآلهة الذكور، ورغم ذلك توجد روايات محلية تتحدث عن زواجها من آلهة محلية مثل الإله تربابا، والإله آشور ...))([4]).

أمَّا "إنانا" (Inana) السُّومريَّة؛ فهي ذاتها "عشتار" البابليَّة، وَهي في فكر "السُّومريِّين" ((الإلهة الأم العظيمة في أساطير الشرق ... ورغم أن إنانا لها جوانب خيرة كثيرة، فإن بعض الأساطير تجعل لها جوانب شيطانية كثيرة، فقد دمرت عددا من عشاقها الذكور، وأعظم عشاقها شهرة هو دموزي (Damuzi) ويعني اسمه المخلص أو المؤمن الحق، وهو أحد صور الإله

---

1) السَّامرائي، د.إبراهيم: لغة العرب، مجلَّة بَيْنَ النَّهْرَيْنِ، 26/ 1979م، ص377؛ ينظر: الهاشمي، رضا جواد: من مصادر تاريخ العرب، مجلَّة بَيْنَ النَّهْرَيْنِ، 32/ 1980م، ص371، 372.

2) نعمة، حسن: مثيولوجيا وأساطير الشُّعوب القديمة، دار الفكر اللُّبنانيِّ، بيروت، لبنان، 1994م، ص20.

3) د.ديلابورت: بلاد ما بَيْنَ النَّهْرَيْنِ ــ الحضارتان البابليَّة وَالآشوريَّة ــ ترجمة: محرم كمال، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، مصر، 1997م، ص142.

4) عبد الفتَّاح، أ.د.إمام: معجم ديانات وأساطير العالم، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، (د.ت)، 2: 178.

الأكادي تموز (Tammuz) الذي يتربع على عرش الزراعة))([1])، وَعُرِفَتْ "إِنَانَا" باعتبارها ((ربة حرب سومرية، ملكة الجلد (Sky) والسماوات، وكانت أيضا ربة الحب، وربة الأم ــ الأرض))([2]).

وَقد عُبِدَتْ "عشتار" البابليَّة، وَ"إنانا" السُّومريَّة، عِنْدَ "الآشوريِّين"، بمسمَّىً آخر هو "أنايتيس"، وَهي: ((إلهة الحب التي جعلها الآشوريون قرينة الإله آشور، أما في أوروك فقد كانت إلهة الحب، حيث كانت تقدم لها عبادة واسعة واعتبروها قرينة الإله آنو إله السماء))([3]).

هكذا رأى "البابليُّون" وَ"الآشوريُّون" ربَّتهم، بِوَجْهَيْهَا الحسن وَالقبيح، وَبتجلِّياتها الخيِّرة وَالشِّرِّيرة؛ فَطمعوا في رضاها، علَّها تهبهم قسطاً من خيراتها، كما خافوا أشدَّ الخوف من نقمتها وَسخطها، فقدَّموا لها العبادة المقرونة بالخضوع وَالتَّذلُّل، في طابعٍ طقوسيٍّ، وَملمحٍ احتفاليٍّ، برعايةٍ ملكيَّةٍ مقدَّسةٍ، يُقَدَّمُ فيها القربان، وَتُرَاقُ فيها الدِّماء، وَتَتَوَجَّهُ الأَكُفُّ فيها بالضَّراعة لربَّة المراعي وَالرُّبوع الخضراء.

وَلم تكن "عشتار" إلهةً عاديَّةً، وَإنَّما امتازت عن غيرها من الإلهات بأنوثتها الطَّاغِيَةِ، الْمُتَمَظْهِرَةِ في ملامح قدرتها، وَمظاهر قداستها، وَروائع تجلِّياتها؛ فَهي مَالِكَةُ سرِّ الحياة وَالخلود، وَتُخَصِّبُ الْحَرْثَ وَالنَّسلَ، وَتهب الحياة لمن يستحقُّها، وَتسلبها الفاجر الأثيم.

وَقد حاول "العراقيُّون" القدامى أن يتساموا فِكْراً وَمَسْلَكاً، عن كُلِّ ما يشين المرء، وَيبخسه آدميَّته وَعقله؛ فَأعملوا النَّظر في عالمهم الأرضيِّ، وَمحيطهم البيئيِّ، وَأُفُقِهِمُ السَّماويِّ، وَاهتدوا بعد طويل نظرٍ، وَعميق تأمُّلٍ، إلى الإيمان بوجود خالقٍ، تطال قدرته سائر العوالم وَالأشياء، ذلكم هو نداء الفطرة، وَتلكم هي الإنسانيَّة في أبسط صورها، لكنَّ بدائيَّتهم لم تُسْعِفْهُمْ في تصوُّرهم للإله الخالق، وَقد رافق ذلك غيابُ العقيدة الصَّحيحة؛ ممَّا جعلهم يتصوَّرون الإله شيئاً كبيراً، ذَا هَالَةٍ عظيمةٍ، وَمكانةٍ رفيعةٍ؛ فكان أن التفتوا إلى أبرز الأجرام السَّماويَّة، الَّتي مَلأَتْ سماءهم، وَأَنَارَتْ جُلَّ فضائهم، ممثَّلةً في "الشَّمْسِ" وَ"الْقَمَرِ"، إضافةً إلى "الزُّهْرَةِ"، الَّتي امتازت عن غيرها، وَتفوَّقت على وَالِدَيْهَا، بظهورها مَرَّتَيْنِ في الْيَوْمِ وَاللَّيْلَةِ؛ فهي في مطلع النَّهار إلهةٌ شرِّيرةٌ نَاقِمَةٌ على الأعداء، ولَكنَّها في اللَّيْلِ إلهةٌ مُحِبَّةٌ عَاشِقَةٌ، ترعى اللَّذائذ الجسديَّة، وَالْمُتَعَ الشَّهوانيَّة، في سِيَاقِ الْحَرْثِ البشريِّ؛ الْمُؤَدِّي إلى الْخِصبِ العالميِّ.

---

1) عبد الفتَّاح: معجم ديانات وأساطير العالم، 2: 187.

2) شابيرو، ماكس، وَهندريكس، رودا: معجم الأساطير، ترجمة: حنَّا عبُّود، منشورات دار علاء الدِّين، دمشق، سوريا، 1999م، ص130.

3) نعمة: ميثولوجيا وأساطير الشُّعوب القديمة، ص143؛ ينظر: الدِّيك، د.إحسان: صدى عشتار في الشِّعر الجاهليِّ، مجلَّة جامعة النَّجاح للأبحاث/ العلوم الإنسانيَّة، عمادة البحث العلميِّ، جامعة النَّجاح الوطنيَّة، نابلس، فلسطين، 15/ 2001م، ص148.

وَأيّاً كان الأمر؛ فإنَّهم لم يتصوَّرا الآلهة بمعزلٍ عن تصرُّفات البشر ومسلكيَّاتهم؛ فالإلهة "عشتار" ترضى، وتغضبُ، وتحبُّ، وتعشقُ، بل وتتزوَّجُ أيضاً.

وكان للمرأة المثال حضورٌ منقطع النَّظير، في نتاج الفنَّان العراقيّ القديم، شاعراً كان أو مُصَوِّرًا، يُؤكِّدُ ذلك ما أظهرته التَّنقيبات الأثريَّة، والكشوفات "الأركيولوجيَّة"، الَّتي ما برحت تُنَقِّبُ وتبحث في الأرض العراقيَّة، المُخْتَزِنَة في أعماقها أسرار الحضارات المُنْقَضِيَة، والمدنيَّات المُنْدَثِرَة، والأمم الغَابِرَة، وهي كفيلةٌ إنْ تَوَفَّرَ العلماء عليها بالدَّرس والتَّحليل؛ بـإبراز الحقيقة العلميَّة، حَوْلَ الحياة الدِّينيَّة الرَّافديَّة، بيِّنةً واضحةً؛ لا يَشُوبُهَا تعميم الدَّارسين؛ وتجنِّيات بعض الباحثين، في الدَّرس "الميثولوجيّ" العقديّ الحديث، ولقد كان لـ"عشتار" حضورٌ واسعٌ، في نتاج الفنَّانين العراقيِّين القدامى ــ كما أشرنا سالفاً ــ وذلك في مناحيه العديدة، مـن: أدبٍ، وَفكـرٍ، وَتصويرٍ، وَنحتٍ.

وتربَّعت ملحمة "جلجامش" على رأس ذلكم النِّتاج؛ ذلك أنَّها عالجـت ضِـدِّيَّة المـوت والحياة، تلك القضيَّة الَّتي أَقَضَّتْ مضاجع البشر قديماً، وشغلت تفكيرهم حديثاً، فلم يُفْلِحُوا جميعاً في التَّصدِّي للموت، وَكَبْحِ جِمَاحِهِ، كما لم يفلحوا في نَيْلِ سرِّ الْخُلُودِ، وتطلع الملحمة علينا بخبر لقاء الإلهة "عشتار" بـ"جلجامش"، وتوقها الشَّديد للاتِّحاد به؛ إمْعَاناً منها فـي تأديـة وظيفتهـا الإخصابيَّة، لكنَّ "جلجامش" يرفض ذلك؛ ممَّا يُثِيرُ غضب "عشتار"؛ فسرعان ما تُغَيِّرُ وجههـا؛ لتظهر إلهةً محاربةً مُدَمِّرَةً؛ وَتُرْسِلُ له ثَوْرَ السَّماء لينتقم منه؛ لكنَّ "جلجامش" يقتل ذلك الثَّـوْرَ بمساعدة "أنكيدو"؛ الَّذي يلفظ أنفاسه الأخيرة على فراش الموت، علـى مسـمعٍ ومـرأى مـن "جلجامش"؛ تلبيةً لقرار مجلس الآلهة القاضي بموته؛ فيفقد "جلجامش" قوَّته، وصـبره، وبأسـه؛ ويهيم على وجهه في البراري وَالْقِفَارِ؛ بَاحِثاً عن سرِّ الخلود، وَإِكْسِيرِ الحياة؛ فيصل بعد عظـيم مشقَّةٍ إلى "أوتنابشتيم"؛ الَّذي يُشِيرُ عليه بنبتةٍ في قَاعِ البحر، تحمل سرَّاً من أسرار الآلهة، وهي تُطِيلُ العمر؛ ويحصل "جلجامش" على نبتة الحياة والشَّباب؛ لكنَّ الْحَيَّـةَ تخطفهـا منـه عقـب استراحته قرب بركةٍ من الماء؛ فتأكلها وَتَحُوزُ سرَّ الشَّباب؛ وَتُجَدِّدُ جِلْدَهَا كلَّما شَاخَتْ(1).

وَ"جلجامش" ــ في حقيقة الأمر ــ هُوَ: ((سومري تعود فترة حكمه إلى عصـر فجـر السلالات 2800 ــ 2400 ق.م، أما الملحمة بشكلها المتكامـل نسـبيا، أيْ بخطـوط أحـداثها وشخصيات أبطالها، فتعود إلى العهد البابلي القديم))(2).

ونجد أنَّ ملحمة "جلجامش" ((ترينا رغبة خالجت نفس العراقي القديم، بالتغلـب علـى الموت وقهره، فصورها بطريقة أسطورية كعادة الأمم القديمة والبدائية، فتحمل جلجامش كمـا

---

1) ينظر: نعمة: ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، ص61، 62.

2) الواسطي، د.سلمان داود: ملحمة جلجامش ودورها الرَّائد في الملاحم العالميَّة، مجلَّـة آداب المستنصـريَّة، بغداد، العراق، 8/ 1984م، ص80.

تروي الملحمة المتاعب الكثيرة، ووصل إلى أقصى الأرض التي رجع منها بخفي حنين))([1]).

وَخَطَّتْ أيدي "السُومريّين" ملحمةً أخرى، تحمل عنوان "هبوط إنانا إلى العالم السُفليّ"، ونجد الملحمة ذاتها في أدب "البابليّين"، بعنوان: "هبوط عشتار إلى العالم السُفليّ"، وتقول الملحمة: إنَّ الأمَّ الكبرى قامت بتضحيةٍ اختياريَّة، وهبطت إلى العالم السُّفليِّ (عالم الموت)؛ وقد أدَّى غيابها عن عالم الأحياء؛ إلى تعطيل الغطاء النَّباتيِّ والحيوانيِّ؛ وكلِّ مظاهر الحياة المتجدّدة على الأرض؛ لِتُفسّرَ الأسطورة فَصْلَ الْجَفَاف؛ ولكي تُفَسّرَ فَصْلَ الْخِصْبِ؛ كان لا بدَّ من عودتها من عالم الأموات، لكنَّ الحبكة "الدّراماتيكيَّة"، ((استدعت أن يوضع لعودتها شرط، تمثل في ضرورة حلول بديل محلها، وتصل الدراما التراجيدية إلى ذروتها عندما نجدها ترشد زبانية العالم السفلي إلى عشيقها المفضل (تموز)، صاحب الشهر المعروف باسمه في التقويم حتى الآن، ليأخذوه معهم بديلا، نظير الإفراج عنها، رغم ما كان بينهما من قصص غرام وهيام مشبعة بالفعل الجنسي، تم سردها بالأسلوب الصريح المكشوف، بوضوح وبساطة وسذاجة شديدة، تعبيرا عن الاعتقاد في مسألة الخصب وأهميتها))([2]).

وَتبدأ الملحمة بالإخبار عن وصول "عشتار" إلى العالم السُّفليِّ؛ حيث "إيريشكيكال" أختها، وَإلهة ذلك العالم:

((إلى أرض اللاَّعودة، مملكة "إيريشكيكال"
تطلَّعت عشتار ابنة "سين"
إلى بيت الظُّلمة، موطن "أركالا".
إلى البيت الَّذي لا يتركه من دخله
إلى الدَّرب الَّذي لا عودة منه))([3]).

وَيسلب الخازن "عشتار" تَاجَهَا، وَقرطي أُذُنَيْهَا، وَقلادتها، وَحُلِّيَّها، وَخَلاَخِلَهَا، وَمِئْزَرَهَا، في كُلِّ مَرَّةٍ تجتاز فيها بوابةً، من بوابات العالم السُّفليِّ السَّبع، لكنَّه يُعيدُهَا إليها، في حالة خروجها من البوابات ذاتها([4]).

وَنلاحظ في النَّص السَّابق؛ أنَّ "عشتار" لم تكتف بكونها سيِّدة السَّماء وَالعالم العلويِّ، وَلكنَّها ((رغبت في توسيع سلطانها، وأن تحكم العالم السفلي أيْ جهنم، فصممت على الهبوط إليه، وجمعت كل ما لديها من نواميس إلهية وحلي، وأصبحت على أهبة الدخول إلى تلك

---

1) الأحمد، د.سامي: ملحمة كلكامش، دار الجيل، بيروت، لبنان، دار التَّربية، بغداد، العراق، 1984م، ص15.

2) القمني، د.سيِّد: الأسطورة والتُّراث، سينا للنَّشر، القاهرة، مصر، ط1، 1992م، ص57.

3) نزول عشتار إلى العالم السُّفليِّ، ترجمة: سلمان التَّكريتي، مجلَّة التُّراث الشَّعبيِّ، العراق، 11/ 1970م، ص55.

4) ينظر: نفسه، 11: 56 ـ 60.

الأرض التي لا رجعة منها))([1]).

وقد حاول الباحثون استنطاق الألواح البابليّة، والسومريّة، والآشوريّة، كما حاولوا فكّ رموزها؛ للوقوف على حقيقة النّظرة السّاميّة للآلهة بعامّة، و"عشتار" الكبرى بخاصّة، الّتي ظهرت بمثابة الأمّ، خالقة الآلهة والكون، فأعلنت عن نفسها:

((أنا الّتي ولدت جميع الإيجيجي([2])

أنا الّتي خلقتهم كلّهم

هم ومجموعة الأنوناكي([3])، الآلهة ــ العظام ...))([4]).

وتظهر في موطن آخر، إلهة مولّدة:

((... هكذا وضعت مامي قواعد (ولادة) البشر

في الغرفة، حيث توجد

وهي (لا تزال) في فراشها منتظرة المخاض خلال سبعة أيّام سوف يبقى في مكانه

حاجز ــ الآجر

ويجب خلال ذلك تكريم سيّدة الآلهة مامي الخبيرة

وسوف تكون القابلة ــ المولّدة مبتهجة

في الغرفة حيث تنتظر المخاض، هي في فراشها

وعندما تتمّ ولادتها، فالأمّ الجديدة، سوف تبقى في فراشها حسب رغبتها))([5]).

وتعود "عشتار" في العمود السّادس، من النّصّ ذاته، زوجة مبتهجة تستعدّ للقاء زوجها، والاتّحاد معه:

((ومامي المشار إليها

هي الّتي [...] الرّحم

هي الّتي تقوم بفرش الحصيرة

وعندما يعدّ الفراش من أجل الولادة

فالزّوج والزّوجة سوف يفترقان

---

1) عبد الحكيم، شوقي: الحكايات الشّعبيّة العربيّة ــ دارسة نظريّة ميدانيّة ــ دار ابن خلدون، بيروت، لبنان، ط1، 1980م، ص76.

2) الإيجيجي (Iggigi): مجموع آلهة السّماء.

3) الأنوناكي (Anunnaki): مجموعة آلهة العالم السّفليّ.

4) ديوان الأساطير، ترجمة: قاسم الشّوّاف، تقديم وإشراف: أدونيس، دار السّاقي، بيروت، لبنان، ط1، 1997م، 2: 21.

5) ديوان الأساطير، 2: 247.

وعندما يعودان ليكونا معاً

فإنَّ عشتار، سوف تبتهج في الغرفة (الزَّوجيَّة)

وسوف تدوم الأفراح تسعة أيَّام

وسوف يتمُّ التَّوجُه إلى عشتار، تحت اسم إشارا ...))([1]).

لقد شاكل الإنسان القديم بَيْنَ المرأة وَالأرض، ورَأى فيهما قُوَّةً إخصابيَّةً، قَادرَةً على جَلْبِ الحياة؛ فَفي رَحِمِ الأرض تتلقى البذور الرِّعاية وَالعناية؛ لتستحيلَ شجراً بَاسِقاً، وَخُضْرَةً أخَّاذَةَ اللَّوْنِ، وَالشَّكْلِ، وَالرَّائِحَةِ؛ مُوْحِيَةً بالنُّضج وَالحياة.

وَقديماً كانت الأرض تُعتَبَرُ قُوَّةً كونيَّةً خَالِقَةً، لهـا أعضـاء تناسـليَّةٌ، وَتتمتَّـع ببعـدٍ "ميثولوجيٍّ"، لدى ديانات عديدة، يقول "هوميروس" عن الأرض، في إحدى أناشيده، الآتي:

((إنَّها الأرض الَّتي أغنِّي

الأُمُّ الكونيَّة

إليك يعود أيَّتها الأرض

أن تعطي الحياة للأموات

مثلما يعود إليك أن تأخذيها

طوبي للَّذين تغمريه بكرمك))([2]).

وَقد تَخَيَّلَ الإنسان العراقيُّ القديم "عشتار" كالإنسيَّات، تعشقُ، وَتحـبُّ، وَتتـزوَّجُ، فـي موكبٍ احتفاليٍّ، وَتتَّحد مع عشيقها؛ لِتُنْجِبَ وَتَلِدَ؛ فالإلهة تتزوَّج وَتُنْجِبُ آلهة إناثـاً وذكـوراً، يشبُّون عن الطَّوْقِ، وَيكبرون، لِيُسَاعِدُوا آباءهم في الْعَالَمَيْنِ: العلويِّ، وَالسُّفليِّ.

ولَمَّا كان زواج الآلهة مَجْلَبَةً لِلْخَيْرِ وَالحياة؛ فَقد حاول الإنسان القديم أن يحاكيـه فـي طقسٍ أرضيٍّ، يتزوَّج فيه الملك بكبيرة كاهنات المعبد، بَيْنَ يدي الإلهة "عشتار"، ((وتحت اسم الزواج المقدس، كانت تجري طقوس هذه العادة في أعياد رأس السنة، وتـتم بمجامعـة كبيـر الكهنة لكبيرة الكاهنات، وهما عادة الملك والملكة وكان هذا يجري فـي غرفـة خاصـة فـي المعـبد))([3]).

وَيمكن تفسير قيام الملك وَالملكة بهذا الطَّقس؛ بعظم الواجب الْمُتَرَتِّبِ عليهما، في السَّهر على رَخَاءِ الشَّعب وَأَمَانِه، وقد أُقِيمَتْ طقوس الزَّواج الإلهيِّ، وِفْقَاً لقاعدة: ((كما فعل الآلهـة، يفعل البشر، فأصبح الزواج الإلهي المخصب من مهام الملك، من أجل تعميم الخيـر والكثـرة على البلاد كافَّةً، وكان على الملك أن يقترن بالإلهة إنانا تمثلها في المعبد أو في القصر امـرأة

---

1) ديوان الأساطير، 2: 248، 249.

2) نعمة: ميثولوجيا وَأساطير الشُّعوب القديمة، ص36.

3) نفسه، ص 30، 31.

مختارة لتكون الحبيبة))[1].

وتُخيَّرُ "إنانا" بَيْنَ الفلاّح وَإله الشَّمْسِ "أوتو"، لكنّها تختار الفلاّح، قَائِلَةً:

((كلاّ ! إنّه الرّجل القريب إلى قلبي

الرّجل القريب إلى قلبي

الّذي سلب مني روحي

والّذي تطفح عنابره، دون أن يضطرّ للعزق،

والّذي في صوامعه لا يتوقّف سكب الحبوب

إنّه الفلاح، الّذي امتلأت عنابره حَبّاً))[2].

ولَعلَّ السَّبب في اختيار الفلاّح دون الرّاعي؛ يكمن في التّشاكل بَيْنَ حِرَاثَةِ الأرض، وَحَرْثِ النِّساء[3]، الوارد في قوله تعالى: ﴿ **نِسَاؤُكُمْ حَرْثٌ لَكُمْ فَأْتُواْ حَرْثَكُمْ أَنَّى شِئْتُمْ** ﴾[4].

وقد كان ((تموز حسب نص القصة السومرية أخا أصغر لإشتار، أما في النّص البابليّ فهو أحيانا حبيبها وأحيانا ابنها))[5].

وقد صرّحَتْ "إنانا" بذلكم، في النّشيد الّذي سَجَّلَ واقعة اقترانها بـ"دموزي"، قَائِلَةً:

((أمّا بالنّسبة لي أنا، بالنّسبة ... أنا، التّلة المنتفخة

... أنا الصَّبِيَّة، من سيحرثه لي ؟

... أنا هذه الأرض الرّطبة الّتي هي أنا

أنا الملكة، من الّذي سيضع فيَّ ثيرانه (للحراثة) ؟

ويأتي الجواب:

أيْ إينين، إنّه الملك، الّذي سوف يحرثك

إنّه الملك دموزي الّذي سوف يحرثك!

وتجيب إنانا وهي في قمّة الشّهوة:

احرث إذن ... يا رجل قلبي

---

1) ديوان الأساطير، 1: 105.

2) نفسه، 1: 109.

3) ينظر للاستزادة: علي، د.فاضل عبد الواحد: الرّاعي والفلاّح في الأدب السّومريّ وقصة هابيل وقابيل في التّوارة، مجلّة بَيْنَ النّهْرَيْن، 32/ 1980م، ص360 ـ 363.

4) سورة البقرة: الآية 223.

5) ديورانت، ول: قصّة الحضارة، ترجمة: محمّد بدران، الإدارة الثّقافيّة، جامعة الدّول العربيّة، (د.ت)، مـج1، ج2: ص218.

ثمَّ تغسل جسدها الجميل ويضطجعان معاً))([1]).

هذه هي ربَّة الجنس، وَاللَّذَّة، وَالشَّهوة، في فكر "العراقيِّين" القدامى، الَّذين تقرَّبوا إليهـا بشتَّى أنواع العبادة، وَمن بينها طقوسٌ وُصِفَتْ ((بالبغاء المقدس أو الزنى المقدس أو الجـنس المقدس أو ما يسمى العرس المقدس، وهو في الأصل الصلة الباطنية بين الإنسان والربة))([2])، كما كانت ((تقام أعياد يختلط فيها الجنسان اختلاطا بغير ضابط، وهي في معظم الحالات إنما تقام في فصل البذر ... والغاية من هذه الأعياد إخصاب زوجات من بهم عقم من الرجال مـن جهة، وإيحاء للأرض في فصل الربيع بأن تخرج عن تحفظها الذي لازمته أيام الشتاء، لتتقبـل ما بذروه فيها من بذور، وتهيئ نفسها لإخراج نتاج طيب من القوت))([3]).

وَعرفت "بابل" وَ"آشور" إلى جانب ذلك، جُملَةً من الطُّقوس المُتَعلِّقَةِ بهذا البِغَاءِ، عَـرَّجَ على ذِكْرِها المؤرِّخ اليونانيُّ "هيرودوت"، منها مثلاً: أنَّهُ ((... ينبغي لكل امـرأة بابليـة أن تجلس في هيكل الزهرة مرة في حياتها وأن تضاجع رجلاً غريباً ...))([4])، وَقد ظلَّتِ الدِّعَارَةُ المقدَّسة ((عادة متبعة في بابل وفي غرب آسـيا، حتى ألغاها الإمبراطور قسطنطين حوالـي العام 325 م))([5]).

وَأيَّاً كان الشَّأن، فإنَّ "العراقيِّين" القدامى، قدَّموا الجنس باعتباره عبادةً إلى ربَّـة اللَّـذَّة وَالمتعة، الَّتي وصفت نفسها في بعض الأحايين بِالبَغِيِّ المقدَّسة، وَقد أُقيمت شعائر هذا الطَّقس؛ لاعتقاد "العراقيِّين" القدامى، أنَّه يجلب لهم، وَلبلادهم، وَلمزروعاتهم، وَمواشيهم؛ خِصْـباً قَلَّمـا يكون له نظيرٌ، وَحياةً يعزُّ لها مثيلٌ.

وَكانت معظم الطُّقوس المقامة في المعبد العشتاريِّ، تعتمد التَّرانيم الشِّعرية المغنَّاة على إيقاع الموسيقى الدِّينيَّة، الممتزجة مع طقوسٍ كهنوتيَّةٍ، وَأخرى سحريَّةٍ؛ تهدف كلُّها لِنَيْلِ الرِّضَا الأموميِّ.

وَقد زعم فريقٌ من الباحثين وَالمؤرِّخين: أنَّ أصل الموسيقى انبثق من "بابـل"، مدينـة السِّحْرِ وَمَهْدِهِ([6]).

وَيمكن القـول: إنَّنا ((نجد في بعض هذه الترانيم البدائية قدراً معيناً مـن خصـائص

---

1) ديوان الأساطير، 2: 123، 124.

2) نعمة: ميثولوجيا وأساطير الشُّعوب القديمة، ص30.

3) ديورانت: قصَّة الحضارة، مج1، ج1: 112.

4) نعمة: ميثولوجيا وأساطير الشُّعوب القديمة، ص29.

5) نفسه، ص31.

6) ينظر: الحلو، سليم: الموسيقى الشَّرقيَّة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص17.

(أوزان التراتيل) و(التطابق) و(بحور الشعر) و(توزيع المقاطع الشعرية)))([1]).

وقد نشأت الموسيقا السّحريَّة جَنْبَاً إلى جَنْب، مع التّراتيل الدّينيَّة المُغنَّـاة، الّتـي كـان يُرتَجَى منها الرَّاحة وَالاستقرار النَّفسيُّ؛ فقد استنتج المؤرّخون ((أنه لما كان الإنسان فـي أول شأنه يجهل نواميس الطبيعة وقوانينها وأحكامها، كان لا بد له من أن ينسب إلى ذات مجهولة، أو روح خفية كل الحوادث التي كان يظن أنها فوق الطبيعة التي فوق إدراكه أو تدعو إلى دهشـته أو إعجابه أو خوفه أو ذهوله))([2]).

وَهذه ((الأناشيد والمزامير كان ينشدها الكهنة تارة، والمصلون تارة، وتـارة ينشـدها هؤلاء وأولئك معا وهم يتمايلون ذات اليمين وذات الشمال))([3]).

كما كان لكلِّ مدينةٍ من المدن السُّومريَّة مَلِكُهَا، الّذي يُؤدّي وظيفـة الكـاهن، ((وقـد تنوعت طقوسهم الدينية وأدعيتهم في العبادة، فكانت المعابد سكنا للآلهة يقدم لها الشعب الغـذاء والأموال وحتى النساء، وكان الوسيط بين الآلهة والشعب الكهنة، فكان هؤلاء يتقـدمون إلـى الجموع بالتراتيل المصحوبة بالضرب على الآلات الموسيقية))([4]).

وَمن أشهر التَّرانيم المقدَّمة، إلى حضرة الإلهة الأمِّ، ترنيمةٌ كُتِبَتْ في الجزء الأخير، من سلالة بابل الأولى، حوالي عام (1600) ق.م، وَجاء في مطلعها:

((الحمد للإلهة، لأكثر الإلهات هَيْبَةً

لِنَدَعْ أحدنا يُكَرِّمُ سيِّدة الشَّعب، كبيرة الإيكيكي

الحمد لعشتار، لأكثر الإلاهات هَيْبَةً

لِنَدَعْ أحدنا يُكَرِّمُ ملكة النِّساء، كبيرة الإيكيكي المتسربلة باللَّذَّة والحبِّ

مفعمة بالحيويَّة وَالسِّحر وَالشَّهوة ...))([5]).

وَكانت التَّرانيم الدِّينيَّة، مصحوبة بطقوسٍ عباديَّةٍ عديدةٍ، منها: الصَّلاة، وَالقربان، وَكان القربان ((يتكون من طعام مقدم للمعبد يصحبه حرق النباتات ذات الرائحة، وكانـت السـوائل

---

1) بوكيت، د.أي. سي: التَّرانيم البدائيَّة، ترجمة: يوسف عبد القادر، مجلَّة التُّراث الشَّعبيِّ، دار الحريَّة للطِّباعة، بغداد، العراق، 6/ 1973م، ص23.

2) الحلو: الموسيقى الشَّرقيَّة، ص17.

3) ديوارنت: قصَّة الحضارة، مج1، ج1: 225.

4) يوسف، شريف: الموسيقى عند السُّومريِّين والبابليِّين والآشوريِّين، مجلَّـة التُّـراث الشَّـعبيِّ، دار الحريَّـة للطِّباعة، بغداد، العراق، 5/ 1994م، ص11.

5) التَّكريتيُّ، سلمان: ترنيمـةٌ إلى عشـتار، مجلَّة التُّراث الشَّعبيِّ، مطابـع دار الجمهوريَّة، بغـداد، العـراق، 1/ 1969م، ص28، 29.

تستخدم عن طريق إحراقها، وتبين الأسطوانات واللوحات المحورة ذلك))([1]).

وتجدر الإشارة إلى أنَّ هذه الطُّقوس، كانت تُؤدِّيهَا ثُلَّةٌ كبيرةٌ، من موظفي المعبد؛ فَمنهم الكهنة رجالاً ونساءً؛ حيث ((لم يقصر الدين السومري والأكادي الوظائف المقدسة على الرجال، بل كان من الجائز أن تكون النساء كاهنات وساحرات وعرافات ومغنيات، ولقد كانت أم سرجون الأكادي كاهنة وفقا لتقليد معين، أما والدة جلجامش فكانت كاهنة تفسر الأحلام، وهي التي أخبرت البطل بوجود أنكيدو))([2]).

وقد حَفِلَتْ الحياة الدِّينيَّة السُّومريَّة ((بظهور الكاهنات، وكان بعضهن يحتل مرتبة الكاهنة العليا (نندنكَر) التي كانت تقترن بالملك في مناسبات الزواج المقدس، باعتبارها ممثلة عن الإلهة إنانا))([3])؛ ويَدلُّ ذلك على عِظَمِ شأن المرأة في ذلك الزَّمان، وفي تلكم المجتمعات؛ ممَّا أتاح لها تَسَلُّمَ الوظائف الدِّينيَّة المحترمة، في معابد "عشتار" المقدَّسة.

وقد عرف "العراقيُّون" القدامى "الكالو"، الَّذي كان يتوسَّط في بناء المعبد العشتاريِّ المُهَدَّمِ؛ نتيجة السَّيْلِ أو الغَزْوِ؛ فَيُقَدِّمُ الأضاحي المختلفة؛ لتعود الرَّبَّة إلى معابدها مُجَدَّداً([4]).

واشتغل إلى جانب "الكالو" ـــ في معابد "عشتار" ـــ الـ"أشيبو"، وتتمثَّل وظيفته في ((واجب تطهير المرضى والأئمة خاصة، بواسطة الرقى والطقوس السحرية))([5]).

وتُعْتَبَرُ هذه الطُّقوس السِّحريَّة ((جزءاً من الطقوس الدينية، فمعظم هذه الطقوس يقصد منها التخلص من شر العفاريت والجن، ولهذا كان السحر واسطة أساسية للدفاع ضد قوى النحس والمصائب، وكان من واجب الكاهن التضرع إلى القوى السماوية العليا واستجداء العطف والعون منها للتخلص من الشرور))([6]).

وكان الفكر الدِّينيُّ لدى "البابليِّين" بخاصَّةٍ، و"العراقيِّين" بعامَّةٍ، يرتكز على ((أن الإنسان إنما خلق لخدمة تلك الآلهة المحبة للأكل والشرب والرقص وسماع الموسيقى وللزواج، كما أنهم يستنشقون العطور (حيث وجدت في المعابد الكثير من المباخر لحرق البخور)، أما طعام الآلهة فكان من خبز ولحم (لحم حيوان العجل، الغنم، الغزال)، ومن أجل أن تبقى الآلهة

---

1) ديلابورت: بلاد ما بَيْنَ النَّهْرَيْنِ، ص163.

2) نفسه، ص185.

3) الماجدي، خزعل: الدِّين السُّومريُّ، دار الشُّروق، عمَّان، الأردن، ط1، 1998م، ص34.

4) ينظر: ديلابورت: بلاد ما بَيْنَ النَّهْرَيْنِ، ص152.

5) نفسه، ص153.

6) يوسف، شريف: السِّحر عِنْدَ البابليِّين والمصريِّين والعرب قبل الإسلام، مجلَّة التُّراث الشَّعبيِّ، دار الحريَّة للطِّباعة، بغداد، العراق، 5/ 1978م، ص48.

في حالة مزاج جيد، يفضل أن يقدم لها القرابين طلباً لرضاها وتجنباً لغضبها))([1]).

وكان رضا الإلهة "عشتار" وتمثالها الفريد، غاية كلّ مُريد، وبغية جُلّ العبيد؛ فقدّم لها العبّاد والزُهّاد القرابين والأضاحي؛ تفادياً لنزول العقاب، وتجنُّباً لحلول العذاب، ((وتدل النصوص المسمارية وخاصة الدينية والأدبية منها، على أن الفرد السومري والبابلي والآشوري، كان حريصا كل الحرص على نيل رضا الإله؛ لأن غضبه كان في اعتقاده مدعاة لأن يسبب له الفقر والمرض))([2]).

وتبدو المرأة الخالقة "تعامة" أو "تيامات"، ذات شأنٍ عظيم، في أساطير الخَلْقِ البابليَّة والآشوريَّة، القائلة: إنّ الآلهة الأوائل هم: ((أبسو أبوهم ويمثل مياه المحيطات العذبة في جوف الأرض، وتعامة أمهم وتمثل المياه المالحة ...))([3])؛ وعنهما صَدَرَتْ جميع الآلهة الأخرى.

و"تعامة" أو "تيامات" هي: ((إلهة العماء، تمثل المياه المالحة في نشيد الخليقة البابلية (أنوما ايليش)، والاسم تيامات أكادي ويعني البحر. وحسب الرواية الأكادية فقد كونت تيامت مع زوجها أبسو قبل الخليقة المحيط الأول، واختلطت مياه بعضهما البعض))([4]).

هكذا ظهرت "عشتار" في نتاج الشّاعر الكاهن المُرتّل؛ أمّا ما أبدعه الفنّان العراقيُّ القديم، فلم يكن بعيداً عن ذلك من حيث الرّمز والمغزى؛ فقد أخرج صُوَراً وتماثيلَ، تُجَسّدُ المرأة في أبهى صورها، وأجمل هيئاتها، وتُعَزّزُ جميعها قيمتي: الأمومة، والخصوبة.

فهناك تماثيلُ مصنوعةٌ ((بهيأة [بهيئة] امرأة بدينة تضع يدها على ثدييها المبالغ في كبرهما، وجسمها مزين بخطوط ونقط يظن أنها نوع من الوشم، وهذه هي أول هيئة لمعبودة بصورة امرأة ترمز لقوى الخصب والإنجاب وقوى الطبيعة المولدة الغامضة))([5])، كما كانت دمى الإلهة الأمّ في تلك العصور ((تتزين بخطوط أفقية على الجسم والرأس، وكأنها خطوط من الوشم))([6])؛ ممّا يُؤكّدُ العلاقة الوثيقة بَيْنَ المرأة المثال و"الوَشْم"، في التّصدّي لتحدّيات الزّمن القاهرة، المُتّصلَة ــ بطبيعة الحال ــ بنظرات الإنسان الفكريَّة، تجاه قضاياه المصيريَّة، المتعلّقة بالحياة والموت.

---

1) نعمة: ميثولوجيا وأساطير الشّعوب القديمة، ص76.

2) علي، د.فاضل عبد الواحد: حضارة بلاد وادي الرّافدَيْنِ وأثرها في معتقدات العبرانيين، مجلّة بَيْنَ النّهْرَيْنِ، 29/ 1980م، ص31.

3) العريبيُ، د.محمّد: الدّيانات الوضعيّة المنقرضة، دار الفكر اللّبنانيّ، بيروت، لبنان، ط1، 1995م، ص65.

4) نعمة: ميثولوجيا وأساطير الشّعوب القديمة، ص191.

5) سوسة، د.أحمد: تاريخ حضارة وادي الرّافدَيْنِ، وزارة الرّيّ العراقيّة، (د.ت)، 1: 137.

6) علي، د.فاضل عبد الواحد: عشتار ومأساة تمّوز، دار الشّؤون الثّقافيّة "آفاق عربيّة"، وزارة الثّقافة والإعلام، العراق، ط2، 1986م، ص21.

وَتمتاز بعض التَّماثيل السُّومريَّة، بتمثيلها عطاء المرأة الرَّبَّة، الَّذي تشمل به عبَّادهـا؛ فَاشْتُهِرَ لديهم تمثال الرَّبَّة ذات الوعاء المُتَدَفِّق بماء الحياة، ((وكانوا يلجؤون إلى حيل بارعة تجعل الماء يتدفق من الوعاء في مناسبات خاصة، وهو ما كانت له أهميَّة عند السومريِّين، وتبناه الساميون الغربيون، وشاع كثيراً بعد ذلك، والتمثال لامرأة في حجمها الطبيعي، ترتدي ثوبا ذا أهداب وتاجاً مبسطاً ذا قرنين، عثر عليه بقصر ماري شبه محطم، ولا شك أن سيلاً من الماء كان يتدفق من الوعاء الذي تحمله بين يديها، فقد اتضح أن ثمة مجرى ماء قد حفر داخل جسم التمثال))([1]).

وقَد عُثِرَ على حَوْضٍ كبيرٍ من الْحَجَرِ، أمام قَصْرِ "غوديا"، ونُقِشَ على وَجْهَيْهِ صُورٌ ((نساء عاقدات أياديهن على شكل صليب، ويحملن آنيات سحرية في كل واحدة سنبلة تفجرت من جهتيها خرزتا ماء، ترمزان بلطف إلى خصب ما بين النهرين، وشكلتا بخطوط متموجة، أما المرأة فمنقوشة بصدق عجيب))([2]).

وقَد عُثِرَ في "جانجار بازار" على ((تمثال جاثم برأس مضغوط ويدين تحيطان بالثديين الكبيرين، وكانت هذه توضع على قواعد صغيرة، الحقيقة التي دفعت (مالوان) إلى اعتبارها الإلهة الأم في وضعية الإنجاب ... وقد شاعت الإشارة إلى هذه التماثيل الصغيرة للإناث على أنها الإلهة الأم أو تماثيل الخصب ... وبأنها رمز لعبادة معينة للخصب))([3]).

وَيبدو من خلال ما سلف؛ أنَّ الفنَّان انتصر لفكرة الخصوبة الجسديَّة، للمعبودة الكونيَّة الكبرى، الَّتي ظهرت تماثيلها في مناطقَ عديدة، من الأرض العراقيَّة؛ فقد اكتشفت كثيرٌ من التَّماثيل النِّسائيَّة الْعَاجيَّةِ الصَّغيرة، في غرفة العبادة، عاريةً تماماً، كما عُثِرَ على أشكال أخرى صغيرةٍ، مصنوعةٍ من الفخَّار، وَيمكن اعتبار الإيماءة بمسك الثَّدي، إشارةً إلى الإلهة رمز الخصوبة([4])، وَنجد من التَّماثيل الحجريَّة العارية، تمثالاً ((يظهر العورة بادية في التمثال من خلال سطح خشن مدبب، وتمسك ذراعا المرأة بطفل صغير))([5]).

---

1) عكاشة، د.ثروت: الفنُّ العراقيُّ في سومر وبابل وآشور، المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر، مصر، (د.ت)، ص 318، 319.

2) بابلون، أرنست: الآثار الشَّرقيَّة، ترجمة وتقديم: مارون الخوري، إعداد الفهارس: منى يكن، دار حكمت شريف، طرابلس، لبنان، ط1، 1987م، ص32.

3) أوتس، جون: الدِّيانة والطُّقوس في الألف السَّادس في وادي الرَّافدَيْنِ، مجلَّة بَيْنَ النَّهْرَيْنِ، 39/ 1982م، ص193.

4) ينظر: أندريه، فالترا: معابد عشتار القديمة في آشور، ترجمة: عبد الرَّزَّاق كامل الحسن، مراجعة: د.نوال خورشيد، المراجعة الأثريَّة: ميسَّر العراقي، المؤسَّسة العامَّة للآثار والتُّراث، بغداد، العراق، 1986م، ص38، 39.

5) نفسه، ص78.

وَإجمالاً؛ فَإِنَّ غالبيَّة تماثيل المرأة المثال، تظهر ((على هيئة امرأة عارية تقدم ثـــدييها للرضاع))([1]).

وَتتميَّز تماثيل الأُمّ الكبرى عند الشُعوب العراقيَّة القديمة، ببعض المميِّزات الأساســـيَّة؛ فَـــ((الرأس عبارة عن كتلة غير متميزة الملامح ترتكز على الجذع مباشرة أو بواسطة رقبـــة صغيرة، والكتفان دقيقتان أو منحدرتان بطريقة تبعد الذهن عن أي مفهوم للقوة بمعناها الذكري، والذراعان نحيلتان جدا ترتكزان على الصدر أو البطن، فتوحيان بعدم جدواهما للفعل الإرادي، وقد يقوم الفنان بمجرد الإشارة إليهما دون العناية بإظهارهما كعضو تشريحي كامل، والساقان في جزئهما الأسفل ضعيفتان وَقصيرتان وتنتهيان بقدمين صغيرتين،أما المنطقة الأساسية فـــي تلك التماثيل، فمنطقة الثديين والبطن والحوض وأعلى الفخذين، التي تشكل معا كتلة ممتلئة عني الفنان بإظهار وتضخيم كل جزء فيها، بطريقة تبدو معهما بقية الأعضاء، وكأنها رسمت لتظهر ما لهذه الكتلة من أهمية قصوى))([2]).

وَقد نُقِشَتْ رسوم المرأة المـــثال على جِرَارِ الفخَّار، وَفي تشخيصات الدُمـــى، وَالقوالب المختلفـــة، ((ففي أوروتلو عثر على دمى وقوالب يرقى زمنها إلى العصر البابلي، في بدايـــة الألف الثالث قبل الميلاد، منها ما يمثل الإلهة عشـــتار وآلهات أخرى، فـــي مشاهد ميثولوجية طقوسية مختلفة))([3]).

وَتُشَكِّلُ البقرة رمزاً أصيلاً، من رموز الأُمّ الكونيَّة الكبرى؛ فَقد ((عثر في أحد معابـــد الإلهة الأم ومتنسكاتها في تل العبيد، على نقش يتألف من إفريز من الفسيفساء، فـــي واجهـــة المعبد المذكور، يمثل حظيرة للأبقار، ومصنعا لاستخراج الزبدة من الحليب، حيث تشاهد فيـــه صورة زريبة في الوسط، وقد أخرجت منها بقرتان وطفلاها إلى جانبها، ثم جلس خلـــف كـــل منها شخص يحلبها وأمامها عجلها مربوط لمنعه من الرضاعة، وقد جيء به إلى جانـــب أمـــه لتدر الحليب إذا ما اشتمت رائحة طفلها))([4]).

وَلا بدَّ من الإشارة، إلى أَنَّ القَرْنَيْنِ اللَّذَيْن يَعْلُوَانِ رأس الربَّة، ذات الوعـــاء المُتَـــدَفِّقِ، يرمزان للبقرة؛ ممَّا يُؤَكِّدُ الصِّلَة الوثيقة، بَيْنَ البقرة الرَّمْزِ وَالْمَرْأَةِ الرَّبَّةِ.

وَعقد "العراقيُّون" القدامى علاقةً رمزيَّةً، بَيْنَ النَّخلة وَ"عشتار"؛ حيث تتبدَّى ((شـــجرة الحياة الآشورية التي نلحظ صورتها في المنحوتات وهي النخلة، ويضع الملك عليهـــا اللقـــاح،

---

1) الخطيب، د.مصطفى عبد الكريم: معجم المصطلحات والألقاب التَّاريخيَّة، مؤسَّسة الرِّسالة، بيروت، لبنـــان، ط1، 1996م، ص31.

2) السَّوَّاح: لغز عشتار ــ الألوهة المؤنثة ــ ص41، 42.

3) علي، د.جواد: نشأة فن الفخَّار، مجلَّة التُّراث الشَّعبيّ، العراق، ملحق العَدَدَيْنِ 3 ــ 4/ 1984م، ص42.

4) سوسة: تاريخ حضارة وادي الرَّافِدَيْنِ، ص143.

الأمر الذي يدل على تقديسهم لها))([1])؛ وَهذا يُظْهِرُ صِلَةَ "عشتار" الشَّجرة المكرَّمــة، بلقــاح الملك الإله "تمُوز"؛ وَكذلك اعتُبِرَتِ "النَّخلة" في الفكر العراقيِّ القديم، من ((المقدسات، فبالرغم من تواجدها في الحقل جنبا إلى جنب مع بقية النباتات الأخرى في المجسمات، فإننا كثيراً مـا نراها قد تصدرت أعالي أسوار القلاع في منظر مهيب، وبإمكاننا أن نتذكر ما ورثناه من قدسية [قداسة] للنخلة حين نجدها في مساجدنا وبيوتنا))([2])، (ينظر: الشَّكلَيْن: "3"، "4").

وَقد عُثِرَ على بعض الأختام الأسطوانيَّة، وَاللَّوحات الفنيَّــة، الَّتــي تُظْهِـرُ "عشــتار" الخضراء، وَهي تجلس على كَوْمَةٍ من الحبوب، أو تُمْسِكُ بالمحراث، أو تنبعث سنابل القمح من كتفيها؛ لكونها إلهة الْخِصْبِ، وَنُمُوِّ المحاصيل الزِّراعيَّة([3])، وقد أُوْدِعَتْ تلك التَّماثيل، وَالأختام، وَالجرار المقدَّسة، في المعبد العشتاريِّ المكرَّم؛ حيث الباب ((ذو الطاقتين من القرميد البراق، والذي يظهر عليه نقوش تمثل أزهارا وحيوانات بلغت حد الإتقان، يخيل معه للرائي أنها تفيض حياة))([4]).

وَيُؤَدِّي مدخل "عشتار" في مدينة "بابل" ــ الْمُستَفِيضِ بالحياة، وَالرَّوْعَةِ، وَالجمال ــ إلى معبدها الَّذي تفيض جنباته وَأركانه، بِكُلِّ طقوس الحياة وَالْخِصْبِ، ((ويشهد معبد إشخالي الذي كان لعبادة الربة عشتار كيتيوم بروعة معابد هذا العصر، وما ظفرت به من اهتمــام، فكانــت المعابد تعد مساكن الآلهة، لهذا بنيت على غرار القصور بفنائها الذي تحف به أفنيــة صــغيرة تحيط بها الغرف المختلفة، وإن كان مقر الإله قد خطط تخطيطا خاصاً، وكان التخطيط الخاص بمقر الإله يتكون من بوابة ينفذون منها إلى مدخل كبير مكشوف يمتد طوليا، وينتهــي بقاعــة مستعرضة تسبق قاعدة قدس الأقداس المستعرضة كذلك، ويتوسط الكوة الخاصة بالإله المعبود الجدار المواجه للمدخل))([5])، وَيتألَّف معبد "عشــتار" في " آشــور"، من ((قاعــة مركزيــة طولانية مع غرفة متقدمة عرضانية، وهو الشكل الغالب في الإمبراطورية الآشورية منذ القرن السادس قبل الميلاد))([6]).

وَقد اتُّخِذَتْ مدينة "الوركاء"، منذ عصورٍ سحيقةٍ ((مركزا لعبادة الإلهة إنانا "عشــتار"

---

1) الأحمد، د.سامي: رموز من عالم النَّبات، مجلَّة التُّراث الشَّعبيِّ، دار الحريَّــة للطِّباعــة، بغــداد، العــراق، 1985/4م، ص33.

2) الخفَّاف، ليث: الشَّجرة في المجسَّمات الآشوريَّة، مجلَّة التُّراث الشَّــعبيِّ، دار الجــاحظ، بغــداد، العــراق، 1981/3م، ص125.

3) ينظر: السَّوَّاح: لغز عشتار، ص 105 ــ 128.

4) عكاشة: الفنُّ العراقيُّ، ص44.

5) نفسه، ص318.

6) خياطة، محمَّد وحيد: تطوُّر فنِّ العمارة في الشَّرق القديم، مجلَّة بَيْنَ النَّهْرَيْنِ، 26/ 1979م، ص145.

في معبدها المعروف أي إنانا))([1]).

وَحفظ "العراقيُّون" القدامى أدبيَّاتهم الدِّينيَّة، وَمخطوطاتهم الأسطوريَّة، في مكتبات المعابد العشتاريَّة، مُدَوَّنةً بالرُسوم المسماريَّة؛ ممَّا يشي بريادة المتنسك الأموميّ، في اختزال التَّاريخ السَّاميّ، وتَعهُّد الموروث العقديّ؛ لفائدة المذهب الوثنيّ، وَالتَّمثُّل الوظيفيّ الكهنوتيّ([2]).

وَممَّا يُعَزِّزُ الاعتقاد الرَّاسخ بمكانة الأمِّ الكبرى، في الفكر العراقيّ القديم، اقترانها بمسمَّيات مدنهم، وَمنها: ((عشتار نينوى، عشتار أربيل، عشتار بيت كتموري، عشتار دينيتي، عشتار أنوناتي))([3]).

وَممَّا يسترعي انتباه الدَّارس لـ"الميثولوجيا" العراقيَّة القديمة، تَعَدُّدُ الآلهة، وَتَنَوُّعُ وظائفها؛ فقد ((كان لكل مدينة إله، كما كان لكل أسرة إله، ولكل مظهر من مظاهر الحياة إله، حتى لقد بلغ تعداد أسمائهم نحواً من خمسة آلاف إله))([4]).

وَقد أحصيت في معاجم الأساطير، ما يربو على خمسين مُسَمَّىً لإلهات عراقيَّات، تتراوح وظائفهنَّ بَيْنَ: رعاية العالم العلويّ وَالسُّفليّ، وَرعاية العالم البشريّ، وَتعهُّد المواليد الْجُدُدِ بالرِّعاية، وَتولِّي أمْرِ الرِّيح وَالزَّرْعِ، وَالْقَصَبِ، وَغيرها من الوظائف، الَّتي يستحيل حصرها إلاَّ بعد طُولِ نَظَرٍ، وَحُسْنِ تَوَقُّفٍ وَدَرْسٍ.

وَقد ذكرنا سالفاً، أنَّ تعدُّد الآلهة يعود إلى توالدها؛ فَـ"العراقيُّون" القدامى رأوا في الآلهة أزواجاً وَزوجات، صَدَرَتْ عن "أبسو" وَ "تيامات"، وَستصدر عنهما آلهةٌ أخرى كثيرةٌ، ذكريَّةٌ وَأنثويَّةٌ، لكنَّ العراقيَّ القديم مَيَّزَ آلهته عن بني البشر، بالخلود وَالحياة الأبديَّة، تلكما الصِّفَتَيْنِ اللَّتَيْنِ جعلتاه يُقْدِمُ على عبادة تلك الآلهة؛ علَّهَا تَهَبُهُ خلودها وَإكْسيرَ الحياة.

وَأرى أنَّ كثيراً من الإلهات ذات الوظائف المشتركة، المُعْتَلَقَة بالخصوبة العالميَّة؛ ما هي إلاَّ تجلِّياتٌ عِدَّةٌ لربَّة الْخِصْبِ وَالحياة، الأمِّ الكبرى على الصَّعيدَيْن: الإلهيّ، وَالإنسانيّ، وَأنَّ التَّعدُّد في الأسماء؛ ما هو إلا تجسيدٌ لتعدُّد اللَّهجات، وَالبيئات، إضافةً إلى تنوُّع الغايات، الَّتي كانت من أجلها تُقَدَّسُ وَتُعْبَدُ.

---

1) عبد الواحد: عشتار ومأساة تمُّوز، ص59.

2) ينظر: إسماعيل، محمود جرجيس: المعلومات والمكتبات في بلاد وادي الرَّافِدَيْنِ في العصور السُّومريَّة والبابليَّة والآشوريَّة، مجلَّة المؤرِّخ العربيّ، الأمانة العامة لاتِّحاد المؤرِّخين العرب، 84/ 1994م، ص189؛ ينظر: سوسة، د.أحمد: الكتابة المسماريَّة ـ نشوؤها وتطوُّرها ـ مجلَّة بَيْنَ النَّهْرَيْنِ، 31/ 1980م، ص252.

3) عبد الواحد: عشتار ومأساة تمُّوز، ص78.

4) عكاشة: الفنُّ العراقيُّ، ص55.

• الْمَبْحَثُ الثَّالِثُ: الْمَرْأَةُ فِيْ الْفِكْرِ الشَّامِيِّ الْقَدِيْمِ:

استمرَّ السَّيْلُ البشريُّ الدَّفّاق، في التَّقدُّم نحو شمال الجزيرة العربيَّة، وَكان أن اســتقرَّت زُرَافَاتُهُ في الأراضي السُّوريَّة، وَالسَّاحل اللُّبنانيِّ، وَجزءٍ غَيْرِ يسيرِ مــن الأرض الفلســطينيَّة المقدَّسة؛ فكانت هذه المناطق مَوْئلاً كبيراً لـ"الكنعانيِّين"، و"الفينيقيِّين"، و"العبرانيِّين"، بعشائرهم المتعدِّدة، وَأفخاذهم المتنوِّعة، وَطوائفهم المختلفة.

وَيرتدُّ "الفينيقيُّون" إلى الأصل الكنعانيِّ؛ فهم جزءٌ لا يتجزَّأ من المنظومــة الاجتماعيَّــة القبليَّة الكنعانيَّة، لكنَّهم نزحوا إلى مناطقَ أخرى مجاورة، ذكرتها خطابــات "تــلّ العمارنــة"، ممثَّلــةً في: ((عكا، صور (الصخرة)، صيدا، بيــروت، بيبلــوس (جبيــل)، ســميرا، أرواد، أوجاريت (رأس شمرا الحالية بالقرب من لاوديسيا أي اللاذقية)))([1]).

((ويرتبط أصل الكلمة (Phenike') = فينيقية، بكلمة (Phoinix) = أحمر، فالكلمة ترتبط بما اشتهرت به مدن الساحل القديم، وبخاصة صــيدا وصــور مــن صــناعة للقمــاش الأرجواني الأحمر والتجارة به، وترد كلمة (Ponikija) (بونيقية) في كنوســوس (كريــت) للدلالة على اللون الأحمر))([2]).

وَيُشَكِّلُ الشَّعب العبرانيُّ؛ نتاج تزاوج السُّكَّان المهاجرين إلى بلاد الشَّــام، فــي ثلاثــة مراحلَ([3]) ــ وَالْمُرتَحِلِينَ من بلاد "وَادِي الرَّافِدَيْنِ"، وَ"مِصْرَ"، إضافةً إلى المنــاطق الجنوبيَّــة الشَّرقيَّــة ــ مع "الآراميِّين"، وَ"الكنعانيِّين"، وَ"الأموريِّين"؛ وَلذلك فإنَّ اليهود لا يمتلكون تراثــاً أسطوريَّاً بمعنى الكلمة، وَإنَّما ((دونوا تراث الكنعانيين والسومريين والبابليين وغيرهم، ولذلك فإن التوراة بما تحويها من تعاليم دينية وميثولوجية ليست ملكا لليهود، بل هي ملك لتلك الشعوب العربية التي سبقت العبرانيين في التحضر والتمدن والتواجد))([4]).

وَقَد أدَّى اتِّحاد البيئة، وَتوافق الطَّبيعة، وَتَشاكل المعيشة؛ إلى تشابهٍ واضحٍ بَيْنَ المعتقدات الدِّينيَّة، وَالمضامين الأسطوريَّة، لتلك الشُّعوب السَّاميَّة، لا سيَّما المتعلِّقة بالمرأة المثال، وَتُؤَكِّــدُ

---

1) لانجر، وليام: موسوعة تاريخ العالم، ترجمة: د.محمَّد مصطفى زيادة، مكتبة النَّهضة المصــريَّة، القــاهرة، مصر، (د. ت)، 1: 72.

2) فزارات، د.محمَّد حرب: السَّاحل السُّوريُّ بَيْنَ الْبَرِّ والبحر أو من الأسطورة إلى التَّــاريخ، مجلَّــة التُّــراث العربيِّ، اتِّحاد الكتَّاب العرب، دمشق، 33/ 1988، ص71.

3) ينظر: إسماعيل، د.حلمي محروس: الشَّرق العربيُّ القديم وحضاراته، مؤسَّسة شباب الجامعة، الإســكندريَّة، مصر، 1997م، ص171.

4) الباش، حسن: الميثولوجيا الكنعانيَّة والاغتصاب التَّوراتيُّ، دار الجليل للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيــع، دمشــق، سوريا، ط1، 1988م، ص95.

المخلَّفات الحضاريَّة، لشعوب المنطقة الشَّاميَّة ــ الْمُتَنَاثِرَةُ في الخرائب الْمُــدَمَّرَة، الَّتــي تَقَــادَمَ زمانها ــ على أهمِّيَّة المرأة في فكرهم، ورَفعتها في دينهم، وَعلوّ شأنها في أساطيرهم، وَتتبدَّى "عشتار" البابليَّة، في مسمَّيات متعدِّدة، عند الأمم: الكنعانيَّة، وَالفينيقيَّة، وَالعبرانيَّة، لكنَّهــا تبــدو واحدةً من حيث: الرَّمْزِ، وَالْمَغْزَى، وَالْوَظِيفَةِ؛ فَهي عند "الكنعــانيِّين" "عثتــار"، وَ"عثرعانــة"، وَ"عناة"، وَ"عشيرة"، (ينظر: شكل "5")؛ وَهي: ((معبودة كنعانية يقابلها في بابل وآشور الإلهة "عثتر" و"عشتار"، وسميت في جنوب الجزيرة العربية باسم "عشتر" إله مذكر))([1]).

وَسُمِّــيَتْ عِــنْدَ "الفينيقيِّين": "عشتارة"، وَ"عشترتا"، وَ"عشيرتو"، وَ"بعلــة"، وقد عُبِــدَتْ في: ((صور، وجبيل، وصيدا، وقرطاجة، كما دمجت مع الإلهة "سيِّدة جبيل" عشيقة "أدونيس"، وتسمى أحيانا باسم (مجد بعل) ...))([2]).

وقد ((ورد اسمها مع اسم "بعلو" في أساطير أوغاريت، ووصفت بإلهة الخير والخصب والبركة، كما توصف بإلهة التدمير في المعارك))([3]).

وَيبدو أنَّها عُبِدَتْ لدى الشُّعوب الكنعانيَّة وَالفينيقيَّة، ((باعتبارها إلهة بحرية طوفت فــي كل أنحاء العالم الفينيقي البحري أو الساحلي، برفقة بوصيدون ــ نبتون ــ وبشكل محدد، فــإن هذه الحضارة الساحلية البحرية الفينيقية، خلقت إلهتها البحرية، ومن هنا أصبحت بيروت مركزاً هاماً لتأليه البحر، فكان الكبيران إلهين بحريين، كما أن "عشتروت" نفسها إلهــة خرجت من زبد البحر))([4]).

وأطلق "العبرانيُّون" على الأُمِّ الكبرى، مُسَمَّى "عشــتاروت"، وَعُبِــدَتْ إلهــةً للخصــب والنَّماء، وكانت تُبْنَى لها المعابد، وقد زعموا أنَّ الملك "سليمان"، بنى لها معبداً في المرتفعــات، قُبُالَةَ "أورشليم"، الواقعة يمين معبد جبل "الملاك"([5])، وقد ((فعل بنو إسرائيل الشر فــي عينــي الرب، فعبدوا (البعل) وَ(عشتروت)، وتركوا الرب إله آبائهم))([6]).

وَتُبِينُ مخطوطات جزيرة "الفيلة"، عن عبادة "عنَات"، وَ"عشيرة"، إلى جانب "يهــوه"([7])؛

---

1) نعمة: ميثولوجيا وأساطير الشُّعوب القديمة، ص245.

2) نفسه، ص245.

3) نفسه، ص244.

4) عبد الحكيم، شوقي: مدخلٌ لدراسة الفولكور والأساطير العربيَّة، دار ابن خلــدون، بيــروت، لبنــان، ط1، 1978م، ص51.

5) ينظر: عبد الفتَّاح: معجم ديانات وأساطير العالم، 1: 132.

6) العارف، عارف: المفصَّل في تارخ القدس، مطبعة المعارف، القدس، ط1، 1961م، 1: 9.

7) ينظر: السَّوَّاح، فراس: آرام ودمشق وإسرائيل في التَّاريخ التَّوراتيِّ، دار علاء الدِّين، دمشق، ســوريا، ط1، 1995م، ص185.

وَهكذا تربَّعت "عشتار" على العرش السَّماويِّ؛ فَكانت تُرْسِلُ خِصْبَهَا؛ ليشمل أرضها، وَالأرواح البشريَّة الَّتي تحيا عليها، وَكأنَّها الأمُّ الرَّؤوم الَّتي تعطف على أطفالها؛ فَتهبهم ماء الحياة وَحنانها؛ الَّذي يبعث في القلوب الطُّمأنينة؛ وَيملأُ الأرواح بالسَّكينة.

وَلعلَّ في زواجها بالإله "إيل"؛ تأكيداً لهذه الوظيفة الإخصابيَّة، وَفي ذلك ((يقال أن إله السماء أي والد "إيل"، سئم حربه مع ابنه، فبعث إليه بناته الثلاث "عشتاروت" و "سيمرنا" و"بعلتي"؛ كي يوقعهن به، لكن "إيل" استمالهن وتزوجهن، وولد لـ"إيل" من "عشتاروت" سبع بنات يعرفن بالميثولوجي الكنعاني بالترابيات، كما أنه أنجب من "سميرنا" سبعة ذكور، ثم أنجب من "عشتاروت" إلهين آخرين هما الشوق والعشق))([1]).

وَيتَّصل "أدونيس" (Adonis) بـ"عشتروت" (Ishtarot)، في الأساطير الفينيقيَّة، الَّتي تحدَّثت عن مَوْتِ "أدونيس"؛ نتيجة ((جروح أحدثها خنزير بري في ساقه، وهبط إلى العالم السفلي وراحت عشتروت تبحث عنه بين الأموات لتعيده إلى الحياة))([2]).

وَيتَّضح ممَّا سبق؛ التَّشاكل الكبير بَيْنَ أساطير "الكنعانيِّين" من جهةٍ، وَأساطير "العراقيِّين" القدامى من جهةٍ أخرى؛ فَما موت "أدونيس"، وَنزول "عشتار" إلى العالم السُّفليِّ؛ للبحث عنه، إلاَّ محاكاةٌ لأسطورة نزول "عشتار" أو "إنانا"، إلى العالم السُّفليِّ، كما وردت في "الميثولوجيا" العراقيَّة القديمة.

لكنَّها ـــ أيْ "عشتار" ـــ غدت عند جميع الشُّعوب، من قاطني "العراق" وَ"الشَّام"؛ ((الإلهة الأم وربة الخصب والحب والحرب))([3]).

وَيتراءى لنا من خلال تمحيص قَنْزِعَيْرٍ يَسيرٍ، من أساطير "الكنعانيِّين" وَ"العبرانيِّين"؛ أنَّ "عشتار" عُبِدَتْ وَقُدِّسَتْ في طقوس خاصَّة، كانت تُقَدَّمُ في معابدها وَهياكلها، الْمُنْتَشِرَةِ في الشَّمال الغربيِّ لشبه الجزيرة العربيَّة؛ وَأنَّها كانت الأكثر حضوراً في فكرهم وَعباداتهم، وَسائر أمور مَعَاشِهِمْ.

وَقد دفعهم ذلك إلى تقديسها، وَتقديم طقوس الولاء وَالطَّاعة ـــ على اختلاف صورها وَأشكالها ـــ بَيْنَ يَدَيْهَا؛ لِتُؤَدِّيَ الوظيفة الْمُنَاطَةَ بها؛ ممثَّلةً في إِشَاعَةِ الحياة؛ وَإِحْلاَلِ الْخِصْبِ؛ في ربوع الدِّيار الْمُقْفِرَةِ؛ وَالمدن الْمُهَدَّمَةِ؛ وَالمعابد الْمُدَمَّرَةِ.

وَقد استوحى قطَّان تلك المناطق، من زواج "عشتار" بـ"إيل"، أو "بعل"؛ طَقْساً دينيَّاً قُدِّمَ في معابدها المختلفة، بمشاركة من رَبِّ المجتمع، وَمَلِكِ الشعب، الَّذي يُمَثِّلُ الإله "بعل"، إضافةً إلى كبيرة كاهنات المعبد، الْمُمَثِّلَةِ للإلهة "عشتار".

---

1) الباش: الميثولوجيا الكنعانيَّة والاغتصاب التَّوراتيُّ، ص29.

2) العريبي: الدِّيانات الوضعيَّة المنقرضة، ص185.

3) نفسه، ص185.

وقد تجلّى ذلك في الطّقسِ الرّمْزِيّ، المعروف بالاتّحاد أو الزّوّاج الإلهيّ، ((إذ عندما يتم زواج الإله يبدأ المطر بالانهمار، وتلك الخصوبة يوفرها اتحاد الملك الاحتفالي، واتحاد الزوجين فوق الأرض، فالعالم يعيد ولادة نفسه، وبالتالي كلما تمت عملية محاكاة للزواج المقدس، أي كلما تم اتحاد بالزواج، فالزواج يعيد ولادة السنة، وبالتالي يهب الخصب والوفرة والسعادة))([1]).

ويكمن البعد الرّمزيُّ لهذا الزّوّاج، في أنّ ((البعل كان يعد مبدأ التوالد الذكر، وزوج الأرض التي يقوم بتخصيبها، ولذلك كان السامي يتمثل قوى الطبيعة التناسلية كذكر وأنثى، كبعل وبعلة، ويبدو أنه كان بوجه خاص يمثل قوة الذكر بالماء، وقوة الأنثى بالأرض، وبموجب هذه الفكرة تكون النباتات والأشجار والحيوانات والناس نسل البعل والبعلة أو أولادهما))([2]).

وكان هذا الطّقْسُ يُقَامُ في ((قمة المعبد، وتتم زخرفة عريشة خضراء تقام فيها احتفالات الزواج المقدس التي يعتمد عليها إخصاب الأرض))([3]).

وليس بمستغربٍ أن يقوم الملك بهذه المهمّة المقدّسة؛ فهو مُؤَلّهٌ في فكر "السّاميّين" جميعاً، وتظهر بقايـاه في تاريخ الملوك العبرانيّين، الّذين كانوا يدعون ملكهم بقولهم: ((أدوني هميلخ (אדוני המלך) أي سيدي وربي الملك، وينوحون عليه كما تنوح نساء "أورشليم" في مدخل الهيكل الشمالي على موت تموز))([4])؛ ممّا يعني أنّ الملك العبرانيّ؛ كان الْمُقَابِلَ البشريَّ الرّمزيَّ لـ"تمُّوز" الإله.

ويمكن تلخيص دور الملك الرّسميّ في العبادة، بأنّه ((مثل الآلهة على الأرض أو هو ينوب عنها، فقد منحته الآلهة السلطة لكي يتصرف نيابة عنها، وهي تتوقع منه أن يعامل الناس بالعدل، وبلا محاباة بحيث يدافع عن الضعيف أمام القوي، وأن يكون نصيراً لليتامى والأرامل))([5]).

ومارس الملك في إطار الرّؤية الأسطوريّة السّابقة وظيفة الْكَهَانَة، وقد استبان للباحثين الْمُحْدَثِينَ، بعد دراسة الخفايا التّوراتيّة؛ أنّ مهمّة الكاهن ((كانت حراسة الطريق إلى الجنة، ومنع الإنسان من الوصول إلى الحياة الأبدية، بعد أن تفتحت عيناه واكتسبت المعرفة، بعد أكله

---

1) الباش: الميثولوجيا الكنعانيّة والاغتصاب التّوراتيّ، ص106، 107.

2) فريزر، جيمس: أدونيس أو تمّوز ــ دراسةٌ في الأساطير والأديان الشّرقيّة القديمة ــ ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط2، 1979م، ص35.

3) بارندر، جفري: المعتقدات الدّينيّة لدى الشّعوب، ترجمة: أ.د.إمام عبد الفتّاح إمام، مراجعة: د.عبد الغفّار مكاوي، مكتبة مدبولي للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1996م، ص52.

4) فريزر: أدونيس أو تمّوز، 2: 29.

5) بارندر: المعتقدات الدّينيّة لدى الشّعوب، ص47.

من ثمر شجرة المعرفة))([1]).

وَيُشَارِكُ الكاهن أبناء المجتمع التَّوسُّل إلى القوى العليا، ((كالآلهة أو الشياطين، عن طريق الصلاة، كما يسترضيها بواسطة الأضاحي والقرابين، وبالنذور والحج والزيارة، ويستعين بها للحصول على البركة، ولتحقيق أغراضه من العمليات السحرية التي يمارسها))([2]).

وَيتبع الطُّقوس الدِّينيَّة السَّابقة ــ الَّتي تجري بالرِّعاية الملكيَّة، بل بمشاركة الملك وَالملكة، كما رأينا في الزَّواج المقدَّس ــ طقوسٌ أخرى، وثيقة الصِّلَة به، من حيث الهيئة وَالغاية، ذلكم هو طقس البغاء المقدَّس، الَّذي شاع في ديانات "السَّاميِّين" جميعاً؛ فأضحى عبادةً تُقَدَّمُ لربَّة الحبِّ، وَالجنس، وَالْخِصْبِ، وَيقوم الأفراد بها تحت مظلَّة العناية الملكيَّة؛ وَالهدَف منها في كُلِّ الأحوال؛ استجلاب السَّعادة، وَالنَّماء، وَالْخِصْب الإنسانيّ، الَّذي يُشَكِّلُ فَاتِحَةَ خَيْرٍ، وَبَشِيرَ بَرَكَةٍ، ستشمل الأرض بِعَالَمَيْهَا: النَّباتيّ، وَالحيوانيّ.

وَلَم يُمَارَسِ الجنس حينئذٍ لغاية الجنس؛ بقدر ما كان الهدف إخصاب الأرض، وَالنَّبات، وَالحيوان، وَإِن كنَّا لاننفي تحقُّق اللَّذَّة وَالمتعة، في ممارسةٍ طقسيَّةٍ مقدَّمة لإلهة الحبِّ وَالجنس؛ وَهذا يعني توافقاً أكيداً بَيْنَ طبيعة الطَّقْسِ وَوظيفة الإلهة؛ نتيجة الاعتقاد الرَّاسخ في فِكْرِ الإنسان القديم، أنَّ التَّضحية بالبكارة، وَالمضاجعة لربَّة الجنس؛ قد يُرْضِيهَا، وَيهب المجتمعات الإنسانيَّة خيرات، لم تكن لتشمل أفراده، لولا ذلك الطَّقْسُ، وَتلكم العبادة.

كما كان "الكنعانيُّون" وَ"العبرانيُّون" ينشدون من وراء هذا الطَّقْسِ إِرْضَاءَ الإلهة؛ كي لا تغضب، وَيحلَّ بالشعب عقابها، وَتتنزَّل عليهم كوارثها؛ لأنَّ ((الكوارث والنكبات التي تحل في البلاد في أزمان مختلفة كانت تفسر على أنها تعبير عن النقمة الإلهية، والشواهد على مثل هذه الكوارث عديدة سواء في النصوص المسمارية أم في التوراة))([3])، وَمِن هذه النَّكبات وَالكوارث، الَّتي حلَّت بالشُّعوب البائدة: الطُّوفان، وَالسُّيول العظيمة، وَالزَّلازل الْمُدَمِّرَة، إضافةً إلى تسليط الأعداء عليهم.

وَكذلك ((وصفت عبادة بعليم وعشتاروت بالإمعان في الحسية وبالمجون، فعلى قمم الجبال وتحت كل شجرة خضراء ازدهرت عبادة مانحي النعم الواسعة))([4]).

---

1) منى، زياد: مُقَدِّمَةٌ في تاريخ فلسطين، بيسان للنَّشر والتَّوزيع والإعلام، بيروت، لبنان، ط1، 2000م، ص219.

2) الجوهري، د.محمَّد: التُّراث الشَّعبيُّ، مجلَّة كليَّة الآداب، جامعة القاهرة، مطبعة الجامعة، 30: 1/ 1973م، ص45.

3) علي: حضارة بلاد وادي الرَّافدَيْنِ وأثرها في معتقدات العبرانيِّين، 29: 31.

4) المطلبي، د.عبد الجبَّار: قصَّة ثَوْرِ الوحش وتفسير وجودها في القصيدة الجاهليَّة، مجلَّة كليَّة الآداب، جامعة بغداد، العراق، 12/ 1966م، ص225.

وقد كان ((يمارس في المناسبات الدينية للإلهات الإناث، طقس الجنس الجماعي، في أيام محدودة، بجوار معبد الإلهة، والتضحية بالبكارة داخل هيكل الإلهة نفسه، ولا أجدني مخطئا إذا قلت، أن هذا الطقس إنما كان أفضل قربان يمكن تقديمه للإلهة المخصبة الشبقة الولود المنجبة مانحة الحياة))([1]).

وعرف ((الكنعانيون طقوس البغاء المقدس، والذي يعرف أيضا بالعهر أو الزنا المقدس، وكانوا يعتبرونه شكلا من أشكال عبادة الخصوبة))([2]).

وعُرِفَتْ هذه العبادة في مستوطنات "الفينيقيِّين" المختلفة، ومنها "باليرمو" (Palermo)، الواقعة في جزيرة "مويتي" (Moyte)؛ حيث معبد "عشتار"، المُقَام على جبل "إيريكس" (Eryx)؛ فـ((كانت كاهنات البغاء المقدس في هذا المعبد، تقوم على خدمة البحارة والمسافرين، ويعتقد أنه أسس واجتنب عدداً كبيراً من سكان قرطاجة حيث يعتقد أن الآداب الاجتماعية في قرطاجة كانت تنفر من الفسق وممارسة البغاء))([3]).

ويمتزج طقْسُ البغاء الدّرامي، بممارسات سحريّة، تُضفِي على أجوائه، نوْعَاً من الجلالة، والعظمة، والقداسة؛ فالطّقس برمّته عملٌ تمثيليٌّ دراميٌّ لاتّحاد الآلهة السّماويّة، كما أنّه استعادةٌ للجماع المقدّس، الّذي تمَّ بَيْنَ "بعل" و"بعلة "؛ حيث ((كان الناس يمثلون قوى الإنبات في شخصيتي الأنثى والذكر، فكان يجري تزويج هذين الشخصين البشريين طقوسيا ليتم زواج آلهة الإخصاب النباتي، التي تعمل في نمو الأشجار والنباتات عموماً ... وبديهي أنَّ هذه الاحتفالات لم تكن مجرد مسرحيات يراد بها الترفيه أو تثقيف جماهير الفلاحين، بل كانت في واقع الأمر فعاليات سحرية أسطورية تهدف إلى مضاعفة فاعلية نمو النباتات لزيادة عطائها، وما الزواج البشري الطقوسي الذي كان يتم رمزيا في تلك الاحتفالات، إلا تعبير سحري عن تلاقح النباتات من الجنسين))([4]).

ومعلومٌ أنَّ المعتقد الدِّينيَّ، والطَّقْسَ السِّحريَّ، ((يوجدان في مجالات المعجزات والخوارق والعجائب التي تتجاوز الحس الاعتيادي، وهما في كل الأحوال يحاطان بالعديد من التحريمات والقيود الطقوسية والشعائرية، التي تميز نشاطاتهما عن تلك التي تنتمي للعالم الدنيوي المادي))([5]).

---

1) القمني: الأسطورة والتُراث، ص94.

2) العريبي: الدِّيانات الوضعيّة المنقرضة، ص186.

3) مازيل، جان: الحضارة الفينيقيّة والكنعانيّة، ترجمة: ربا الخش، تقديم ومراجعة: عبد الله الحلو، دار الحوار للنشر والتّوزيع، اللاذقيّة، سوريًا، ط1، 1998م، ص171.

4) النُوري: الأساطير وعلم الأجناس، 1: 59.

5) نفسه، 1: 59.

وقد ((سار العبريون بما يتصل بأوهامهم ووساوسهم الدينية على النهج الذي سارت عليه مختلف الشعائر البدائية، فبدأوا يتعاطون السحر، والتوراة حافلة بالشواهد على إيمان اليهود بالسحر ... ولهذا كانت كثيرة المتهمات بممارسته من النساء، والنساء في نظرهم مفطورات على الشر، والساحرة في صورتها المحدثة امرأة وثيقة الصلة بالشيطان لها مقدرة على إتيان الخوارق تحلق بين آن وآخر في الهواء فيما بين الجمعة والسبت من ليالي الأسبوع ممتطية مكنسة ذات عصا، فتؤم ندوات مختلفة تتنادى فيها الساحرات فوق قنن الجبال الشاهقة لتجديد البيعة للشيطان وإظهار الولاء له))([1]).

وقد بذل عبّاد الإلهة "عشتار" ضروباً من: الولاء، وَالتَّقديس، وَالعبادة، من أهمّها تقديم القرابين وَالأضاحي، في طقوس مهيبةٍ، تتناسب وَهيبة الرَّبَّة الَّتي قُدِّمَتْ لها تلك الأضاحي، وَيتَّضح أنَّ "الكنعانيِّين" عرفوا التَّضحية بالبشر وَالحيوانات على السَّواء، لكنَّهم أخذوا ((يستعيضون عن التضحية بالأطفال، بتقديم القرابين من الحيوانات، كأكباش الغنم والطيور وغيرها))([2]).

وكانت تُقَدَّمُ ((الهدايا والقرابين لآلهتهم، وكان حجم الهدية يتناسب مع حجم الطلب الذي يطلبونه من إلههم، وكانت الضحايا على ثلاثة أنواع: الضحايا البشرية والذبائح الحيوانية والهدايا، وتكون عادة من الحلي أو من ثمار الأشجار، وكانت تقدم الضحايا البشرية عند حدوث الكوارث العامة: انحباس المطر، السيول الجارفة، الأوبئة وغيرها، وكان من عاداتهم تقديم الأبكار من أبنائهم، وتقديم الذبائح الحيوانية، في مناسبات الأعياد، في حالات البهجة والحزن))([3]).

وَتُؤَدِّي القرابين وَالأضاحي وظيفة التَّقارب، بَيْنَ الْمُضَحِّي وَالْمُضَحَّى إليه، وَيتجلَّى فيها التَّجرُّد وَالإخلاص لـ"عشتار"، من خلال تقديم أفضل وَأجود الأضاحي، الَّتي تحمل في طيَّاتها معنىً دلاليَّاً وثيق الصِّلة بالفداء؛ فهي رمزٌ لفداءٍ أصغرَ، سيتبعه فداءٌ أكبرُ، يهب فيه الْمُضَحِّي ربَّته الرُّوح والجسد؛ طَمَعاً في الخلاص من العذاب، وَطَلَباً للرَّحمة العشتاريَّة الَّتي ستشمل سائر العُبَّاد، من خلال رسولها الْمُمَثِّلِ، في المطر الْمُتَدَفِّقِ، على الأرض الْمُتَعَطِّشَةِ، للماء الإلهيِّ الْمُخَصِّبِ؛ وَلذلك قَدَّسَ "العبرانيُّون" الماء؛ لأنَّه "إكسير الحياة"، الَّذي شكَّل البدء الأوَّل، حين رَفَّتْ عليه روح الإله المذكَّر؛ لتكون بداية الخليقة، وَانطلاقة الكون؛ ((ففي البدء خلق الله السماوات والأرض، وكانت الأرض خربة وخالية وعلى وجه الغَمْر ظلمة وروح الله يرف على وجه المياه، وقال الله ليكن النور فكان نور ... وقال الله ليكن جلد في وسط المياه، وليكن فاصلا

---

1) عيد، د.يوسف: الدِّيانة اليهوديَّة، دار الفكر اللُّبنانيِّ، بيروت، لبنان، ط1، 1995م، ص7.

2) مازيل: الحضارة الفينيقيَّة، ص36.

3) العريبي: الدِّيانات الوضعيَّة المنقرضة، ص186.

بين مياه ومياه، فعمل الله الجلد وفصل بين المياه التي تحت الجلد والمياه التي فوق الجلد ...))([1]).

وقد جُسِّدَتِ الأمُّ الكبرى على الأرض الكنعانيَّة، وفي الرُّبوع العبرانيَّة، من خلال رموزٍ عديدةٍ، كان لها قداستها في فكرهم، ووصل بهم الأمر إلى عبادتها؛ على اعتبار أنَّها تجلِّيات الرَّبَّة "عشتار"، في العالم الأرضيِّ.

وتتباين هذه الرُّموز وتتعدَّد؛ فمنها الحيوانيُّ، وبعضها نباتيٌّ، وهي في جميع الأحوال، تُظهِرُ صلة "عشتار" بالإخصاب، في العَالَمَيْنِ: الحيوانيِّ، والنَّباتيِّ.

وتتجلَّى "عشتارُ" على الصَّعيد الحيوانيِّ، من خلال البقرة، الَّتي تَمتَازُ بمظاهر الإخصاب الظَّاهرة في جسدها، عمَّا سواها من الحيوانات؛ فقد جاء في أحد ألواح أسطورة "بعل" و"بعلة" الأوغاريتيَّة: أنَّ "بعلاً" قبل هبوطه، بَاشَرَ بقرةً صغيرةً فولدت؛ إمْعَاناً منه في تأدية الوظيفة الإخصابيَّة، بمعيَّة "عنَّاة" البقريَّة:

((فراح يُحِبُّ عجلةً في طرف القَفْرِ، بقرةً صغيرةً
في المرعى، في ساحل الممات أو في حقل الأسد، وجامعها
سبعاً وسبعين مرَّةً
علاها ثماني وثمانين مرَّةً
فحبلت وولدت ابناً ...))([2]).

((ويتضح أن "عناة" كانت تحمل دوماً القرن، الذي يرمز تارة إلى المحراث، الذي تقلب به الأرض، وتارة إلى الوعاء الذي يوضع فيه الزيت المقدس أو الخمر، وفي الحالتين نرى أن الرمز يوحي بالخصب والوفرة))([3]).

وتَشي لنا ألواح "أوغاريت"؛ برمزيَّة البقرة للحضرة الأموميَّة؛ حيث يُشَبِّهُ الكاتب قلب "عشتار" في أحدها، بقلب البقرة المُمتَلِئِ حناناً، وعطفاً، تجاه وليدها الطِّفل:

((كقلب البقرة على عجلها،
وكقلب الشَّاة على حملها،
كذلك هو قلب عناة على بعل ...))([4]).

---

1) الكتاب المقدَّس، دار الكتاب المقدَّس في الشَّرق الأوسط، 1996م، العهد القديم، سفر التَّكوين، الإصحاح الأوَّل، الآيات 1 ــ 8.

2) فريحة، أنيس: ملاحم وأساطير من أوغاريت "رأس شمرا"، دار النَّهار للنَّشر، بيروت، لبنان، 1980م، ص155، 156.

3) الباش: الميثولوجيا الكنعانيَّة والاغتصاب التَّوراتيُّ، ص109.

4) السَّوَّاح، فراس: مغامرة العقل الأولى، دار علاء الدِّين، دمشق، سوريَّا، ط11، 1996م، ص352.

وليس أدلّ على قداسة البقرة ومولودها العجل ـــ في الفكر العبرانيّ ـــ من تقديس بني "إسرائيل" له، أثناء غياب الرّسول موسى ـــ عليه السلام ـــ عنهم، وقد سجّل النّصُّ القرآنيُّ هذه الحادثة؛ فيقول المولى جلّ وعلا: ﴿ وَلَقَدْ جَاءَكُمْ مُوسَى بِالْبَيِّنَاتِ ثُمَّ اتَّخَذْتُمُ الْعِجْلَ مِنْ بَعْدِهِ وَأَنْتُمْ ظَالِمُونَ * وَإِذْ أَخَذْنَا مِيثَاقَكُمْ وَرَفَعْنَا فَوْقَكُمُ الطُّورَ خُذُوا مَا آتَيْنَاكُمْ بِقُوَّةٍ وَاسْمَعُوا قَالُوا سَمِعْنَا وَعَصَيْنَا وَأُشْرِبُوا فِي قُلُوبِهِمُ الْعِجْلَ بِكُفْرِهِمْ قُلْ بِئْسَمَا يَأْمُرُكُمْ بِهِ إِيمَانُكُمْ إِنْ كُنْتُمْ مُؤْمِنِينَ * ﴾([1]).

ولم يقف الأمر عند حدّ تقديس البقرة، وإنّما تعدّاه إلى تقديس الثّور التّموزيّ أو البعليّ، وكأنّ التّزاوج الحاصل بينهما، يجري ببركة الإلهين: "بعل"، و"بعلة"([2])، وتتمثّل قداسة الثّور في أنّه كان يُصطاد في طقوس خاصّة؛ ليُقدّم للإلهة الكبرى، وتحفل المعابد العراقيّة القديمة، بنماذج تصويريّة كثيرة، ورسوم جداريّة عديدة، توضّح صيد الثّيران البريّة([3]).

وقد قرن "الكنعانيّون" بين الإلهة "عشتار" والشّجرة، باعتبار الأخيرة رمزاً نباتيّاً، تتجلّى فيه الخصوبة، ومظاهر الخير والعطاء؛ ولذلك ((قدسوا الأشجار وقرنوا بعضها مثل الصنوبر والياس والنخل بإلاهتهم مثل عشتروت))([4]).

((وكانت النخلة هي شجرة عشتروت المقدسة، فمن ثمرها أو تمرها تسمت عشتروت، كما أن من اسم ثمرها جاء اسم الإله "دامور" أو "تامور" أو "تامير" أيْ التمر، ووجدت آثار هذا الإله في جزر البحر المتوسط التي استعمرها الفينيقيون، فكان يُصك على النقود شكل أو شعار نخلة وافرة الثمار))([5]).

وقد وجد الصُنّاع اليونانيُون، على أطباق المعدن الفينيقيّة، وقطع الأثاث العاجيّة، زخارفَ كثيرةً ((كأشجار النخيل، وزهرة النبات المسمى بالجندقوق، ومشاهد الصيد على ضفاف النيل وشجرة الحياة الأشورية))([6])؛ وهذا يُظهِرُ حَجْمَ القداسة الّتي تمتّعت بها النّخلة، في فكر الشّعوب السّاميّة جميعها، الّتي أحاطتها بالتّبجيل، وخصّتها بالعبادة؛ لكونها رمز "عشتار" النّباتيّ، في العالم الأرضيّ.

---

1) سورة البقرة: الأيتان 92، 93.

2) ينظر: مازيل: تاريخ الحضارة الفينيقيّة، ص219.

3) ينظر: سليم، أ.د.أحمد أمين: العصور الحجريّة وما قبل الأسرات في مصر والشّرق الأدنى القديم، دار المعرفة الجامعيّة، مصر، 1999م، ص334.

4) الأحمد: رموزٌ من عالم النّبات، ص32.

5) عبد الحكيم: مدخلٌ لدراسة الفلوكلور والأساطير العربيّة، ص59.

6) براستيد، د.جايمس هنري: العصور القديمة، ترجمة: داود قربان، مؤسّسة عزّ الدّين للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، 1983م، ص298.

وَنجد في التُراث العبرانيِّ إشارةً دينيَّةً للنَّخلة؛ حيث استظلَّت بظلِّها الوارف ((قاضية بطلة، لعبت دورا بارزا في صراع بعض القبائل، وهي نبية ومتنبئة بالمستقبل))([1])، وهكذا تقترن النَّخلة بالنَّبيَّة الكاهنة، في علاقةٍ رمزيَّةٍ أسطوريَّةٍ، لا تخلو من القداسة؛ فالنَّبيَّة الملكة مُؤلَّهَةٌ؛ وهي تستظلُّ بشجرتها المُثمِرَةِ، في ربوعها الأرضيَّة المقدَّسة.

وَيبدو أنَّ هناك تشاكلاً كبيراً، بَيْنَ "عشتار" الرَّبَّة، وَالنَّخلة الرَّمْزِ؛ من حيث إدلالهما على الخِصْبِ وَالعطاء؛ فَكما اتَّحدت "عشتار" بزوجها "إيل"؛ وَنتج عن اتِّحادهما الآلهة وَكلُّ الموجودات، أشرف على تلقيح النَّخلة كبار الكهنة وَالملوك، في الحضارات الرَّافديَّة وَالشَّاميَّة؛ لتطرح النَّخلة جَنَاهَا وَبركتها، على العابدين المُخْبِتِيْنَ.

وَتُؤَكِّدُ التَّوراة قداسة الشَّجرة بشكلٍ عامٍّ؛ فقد أغْرَتِ الْحَيَّةُ "حَوَّاءَ" وَزوجها، بالأكل من شجرة الحياة؛ لأنَّها الكفيلة بمنحهما المعرفة وَالخلود، وَقال الرَّبُّ الإله في ذلك: ((هو ذا الإنسان قد صار كواحد منا عارفا للخير والشر، والآن لعله يمد يده ويأخذ من شجرة الحياة أيضاً ويأكل ويحيا إلى الأبد))([2]).

وَتذكر التَّوراة: أنَّهُ بعد إمْطَارِ الأرض؛ نبتت منها ((كل شجرة شهية للنظر وجيدة للأكل، وشجرة الحياة في وسط الجنة))([3]).

وَترتبط الحيَّة بالمرأة وَشجرتها المقدَّسة، في التُّراث الأسطوريِّ الشَّاميِّ القديم، باعتبارها رمزاً من رموزها الدِّينيَّة؛ لأنَّ ((المرأة في معظم هذه القصص هي الأداة التي تتخذها الحية أو يتخذها الشيطان وسيلة لإقناع الناس بالشر))([4])، وَيُرَجِّحُ "ول ديورانت" أن تكون الحيَّة، إضافةً إلى التِّين، رَمْزَيْنِ من رموز الشَّهوة الجنسيَّة([5]).

فَلا غرابة إذاً، أن تُمَثِّلَ الحيَّة المرأة في شَبَقِهَا الجنسيِّ، وَتَوقِهَا إلى الاتِّحاد مع المقابل الذَّكريِّ، وَتبدو الحيَّة في التَّوراة رمزاً للإغراء الشَّيطانيِّ، القادر على سَلْبِ الفكر الأنثويِّ، وَإغراء الأمِّ "حوَّاء"؛ لتغريَ بدورها أبا البشر "آدم"، بالأكل من شجرة الجنَّة؛ فَيستحقَّان بذلك الصَّنيع عقاب الله ــ سبحانه وَتعالى ــ بالعري الكامل: ((وَكَانَتِ الْحَيَّةُ أَحْيَلَ جَمِيعِ حَيَوَانَاتِ الْبَرِّيَّةِ الَّتِيْ عَمِلَهَا الرَّبُّ الإِلَهُ فَقَالَتْ لِلْمَرْأَةِ[:] أَحقّاً قَالَ اللهُ لاَ تَأْكُلاَ مِنْ كُلِّ شَجَرِ الْجَنَّةِ. فَقَالَتِ الْمَرْأَةُ لِلْحَيَّةِ[:] مِنْ ثَمَرِ شَجَرِ الْجَنَّةِ نَأْكُلُ. وَأَمَّا ثَمَرُ الشَّجَرَةِ الَّتِيْ فِيْ وَسَطِ الْجَنَّةِ فَقَالَ اللهُ[:] لاَ

1) السَّعيد، د.سوزان: المعتقدات الشَّعبيَّة حَولَ الأضرحة اليهوديَّة، عين للدِّراسات والبحوث الإنسانيَّة والاجتماعيَّة، ط1، 1997م، ص59.

2) الكتاب المقدَّس، العهد القديم، سفر التَّكوين، الإصحاح الثَّالث: الآية 22.

3) الكتاب المقدَّس، العهد القديم، سفر التَّكوين، الإصحاح الثَّاني: الآية 9.

4) ديورانت: قصَّة الحضارة، مج1، ج1: 369.

5) ينظر: نفسه، مج1، ج2: 369.

تَأْكُلاَ مِنْهُ وَلاَ تَمَسَّاهُ لِئَلاَّ تَمُوتَا. فَقَالَت الْحَيَّةُ لِلْمَرْأَة[:] لَنْ تَمُوتَا، بَلِ اللهُ عَالِمٌ أَنَّهُ يَوْمَ تَأْكُلاَنِ مِنْهُ تَنْفَتِحُ أَعْيُنُكُمَا وَتَكُونَانِ كَاللهِ عَارِفِينَ الْخَيْرَ وَالشَّرَّ. فَرَأَتِ الْمَرْأَةُ أَنَّ الشَّجَرَةَ جَيِّدَةٌ لِلأَكْلِ وَأَنَّهَا بَهِجَةٌ لِلْعُيُونِ وَأَنَّ الشَّجَرَةَ شَهِيَّةٌ لِلنَّظَرِ. فَأَخَذَتْ مِنْ ثَمَرِهَا وَأَكَلَتْ وَأَعْطَتْ رَجُلَهَا أَيْضاً مَعَهَا فَأَكَلَ، فَانْفَتَحَتْ أَعْيُنُهُمَا وَعَلِمَا أَنَّهُمَا عُرْيَانَانِ. فَخَاطَا أَوْرَاقَ تِينٍ وَصَنَعَا لأَنْفُسِهِمَا مَآزِرَ. وَسَمِعَا صَوْتَ الرَّبِّ الإِلَهِ مَاشِياً فِيْ الْجَنَّةِ عِنْدَ هُبُوبِ رِيحِ النَّهَارِ. فَاخْتَبَأَ آدَمُ وَامْرَأَتُهُ مِنْ وَجْهِ الرَّبِّ الإِلَهِ فِيْ وَسَطِ شَجَرِ الْجَنَّةِ.))([1]).

وَتقف الحيَّة حَائلاً في وَجْهِ ولادة المرأة السَّماويَّة، وَتطاردها في كُلِّ مكان، بينما تعمل الأرض على مساعدتها، وَتقديم العون لها، وَكان بعد مُطاردة التِّنين للمرأة الحبلى؛ بُغْيَةَ خَطْفِ وَلدها؛ أنْ ((أُعْطِيَتْ الْمَرْأَةُ جَنَاحَيْ النَّسْرِ الْعَظِيمِ لِكَي تَطِيرَ إِلَىْ الْبَرِيَّةِ، إِلَىْ مَوْضِعِهَا حَيْثُ تُعَالُ زَمَاناً وَزَمَانَيْنِ وَنِصفَ زَمَانٍ مِنْ وَجْهِ الْحَيَّةِ، فَأَلْقَتِ الْحَيَّةُ مِنْ فَمِهَا وَرَاءَ الْمَرْأَةِ مَاءً كَنَهْرٍ لِتَجْعَلَهَا تُحْمَلُ بِالنَّهْرِ، فَأَعَانَتِ الأَرْضُ الْمَرْأَةَ، وَفَتَحَتِ الأَرْضُ فَمَهَا وَابْتَلَعَتِ النَّهْرَ الَّذِيْ أَلْقَاهُ التِّنِّينُ مِنْ فَمِهِ، فَغَضِبَ التِّنِّينُ عَلَىْ الْمَرْأَةِ، وَذَهَبَ لِيَصْنَعَ حَرْباً مَعَ بَاقِي الذِينَ يَحْفَظُونَ وَصَايَا اللهِ، وَعِنْدَهُمْ شَهَادَةَ يَسُوعَ الْمَسِيحِ))([2]).

وَتبدو الأرض الَّتي تحتضن كُلَّ الرُّموز الحيوانيَّة، وَسائر التَّجسيدات النَّباتيَّة السَّالفة، رمزاً أكبر للرَّبَّة "عشتار"، وَقد وقفنا من قبل على أهمِّيَّة الأرض في الفكر القديم، ممثَّلةً في كونها زوجة الإله "بعل"، الَّذي يُوَلِّدُ اتِّحاده بـ"عشتار"؛ خصوبةً أرضيَّةً لا مثيل لها، وَنجد أنَّ التَّفكير "الميثولوجيَّ" العبرانيَّ؛ يُؤْمِنُ أنَّ الأرض ما هي إلاَّ الرَّبَّة "عشتار"، أو "عيشارا"، وَهي الأُمُّ الكبرى، الَّتي تحتضن بَيْنَ جَنَبَاتِهَا شتَّى صنوف الحياة، وَتهبها الرِّعاية وَالحنان، وَالعطف وَالأمان؛ فَتستحيل جميعاً إلى خضرة، وَرفاهية؛ تَعُمُّ البلاد وَالعباد.

وَتجدر الإشارة إلى أنَّ "عشتروت"، قد ظهرت في الفكر الكنعانيِّ القديم بمسمَّيات متعدِّدة، كما أشرنا سالفاً، وَمن هذه المسمَّيات "عشيرة"، الَّتي يرى بعض الباحثين أنَّهَا أنثى رئيسةٌ عُبِدَتْ إلى جانب "عشتروت"، لكنَّني أرى أنَّهما مسمَّيان اثنان لإلهةٍ واحدة؛ ذلك أنَّ كلاًّ منهما يرتبط بكوكب "الزُّهرة"، كما أنَّهما خرجتا من زَبَدِ البحر "تيامت"، إضافةً إلى أنَّ الوظائف الَّتي تؤدِّيها كلتاهما، على صعيدي الإخصاب وَالإحياء واحدةٌ، وَيكفينا الاستعانة بالحقل الدَّلاليِّ للجذر الرَّئيس "عشر"، لنكتشف أنَّهما يرتدَّان ــ لا محالة ــ إلى ذلك الجذر، الَّذي يُحِيلُنَا إلى معنى الْقِرَانِ، وَدلالتي: الزَّوَاج، وَالإخصاب؛ فَـ"الْعِشَار" مثلا: ((اسْمٌ يَقَعُ عَلَىْ النُّوقِ حَتَّىْ يُنْتِجَ

---

1) الكتاب المقدَّس، العهد القديم، سفر التَّكوين، الإصحاح الثَّالث: الآيات 1 ــ 8.

2) كتاب العهد الجديد، دار الكتاب المقدَّس في الشَّرق الأوسط، 1993م، رؤيا يوحنَّا اللاَّهوتي، الإصحاح الثَّاني عشر، الآيات 14 ــ 17.

بَعْضُهَا، وبَعْضُهَا يُنْتَظَرُ نِتَاجُهَا))([1])، و"الْعَشَائِرُ": ((الظِّبَاءُ الْحَدِيثَاتُ الْعَهْدِ بِالنِّتَاجِ))([2])، هـذا على صعيد الحيوان؛ أمَّا على صعيد النَّبات؛ فقد عرف العرب "الْعُشَرَ" وَهو: ((شَجَرٌ لَهُ صَمْغٌ وَفِيهِ حُرَّاقٌ مِنَ الْعِضَاهِ وَهُوَ مِنْ كِبَارِ الشَّجَرِ، وَلَهُ صَمْغٌ حُلْوٌ، وَهُوَ عَرِيضُ الْوَرَقِ يَنْبُتُ صُعُدَاً فِي السَّمَاءِ، وَلَهُ سُكَّرٌ يَخْرُجُ مِنْ شُعَبِهِ وَمَوَاضِعِ زَهْرِهِ ...))([3])، وَإذا مـا انتقلنـا إلـى عـالم الإنسان، وَجدنا لبعض مشتقَّات الجذر قَيْدَ البحـث دلالاتٍ عـدَّةً؛ يَشِـي بعضـها بـالجنس وَالخصوبة؛ فـ"عَشِـيرُ الْمَرْأَةِ": ((زَوْجُهَا لأَنَّهُ يُعَاشِرُهَا وَتُعَاشِرُهُ))([4])، وَتكون عشرتهما من خلال الضِّجَاعِ الْمُشْبَعِ بالعشق وَالغرام؛ وَالْمُؤَدِّي إلى الحمل فَالولادة؛ وَلذلك جاء اسم المفعـول "مُعَشِّرَة"، مقروناً بتاء التَّأنيث الأصيلة؛ للدَّلالة على الأثر الإخصابيّ، الْمُتَوَلِّـدِ عـن الضِّـجَاعِ الجنسيّ، في عالمي: الحيوان، وَالانسان، وَظلَّت الكلمة متداولةً في الوسط الشعبيّ حتَّى يومنـا هذا؛ وَتدلُّ مفردتا "عشيرة"، وَ"عشائر" على الجمع القبليّ الغفير، الَّذي يرتبط أفـراده بـروابط: العقيدة، وَالدَّم، وَالنَّسب، وَالمصاهرة([5]).

وَقد تبدَّت "عشتار" بمسمَّياتها كافَّةً، وَتجلِّياتها عامَّةً، في غير ترتيلةٍ مُغنَّاة، من تراتيـل "الكنعانيِّين"، وَمنها هذه التَّرتيلة الَّتي تُظْهِرُ "عشتار" بوجهها الأسود القَاتِمِ، باعتبارها ربَّةً للحرب وَالدَّمار:

((هي ذي عناة تُقَاتِلُ بضراوة
إنَّها تُصَارِعُ أبناء شاطئ البحر
وَتُبِيدُ أبناء مشرق الشَّمس
تحتها الرُّؤوس تتطاير كالنُّسور
وفوقها تتناثر الأذرع كالجراد))([6]).

وَلم يجد الإله "بعل" أمام جبروت هذه الرَّبَّة الْمُدَمِّرَة، سوى وَضْعِ سلاح الحرب، وَإيفَـادِ مبعوثيه؛ لِيُقَدِّمَا الولاء وَالطَّاعة لها، بالرُّكوع وَالانْحِنَاءِ عِنْدَ قدميها:

((عند قدمي عناة انحنيا واركعا
اسجدا أمامها بجلالها
وقوَّةِ للعذراء عنَّاة،

---

1) ابن منظور: لسان العرب، مادَّة (عشر).
2) نفسه، مادَّة(عشر).
3) نفسه، مادَّة (عشر).
4) نفسه، مادَّة (عشر).
5) ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادَّة (عشر).
6) السَّوَّاح: مغامرة العقل الأولى، ص121.

أعلنا لسيّدة الأبطال،
رسالة بعلِ العليّ،
أعلنا كلمة "عليّ" المُحَارِب:
أن ضعي في الأرض خبزاً
وضعي في التُراب لُفّاحَاً([1])
واسكبي في الأرض قربان السَّلام
والتَّقدمات في وسط الحقول ...))([2]).

وكانت هذه المغنّيات الدِّينيَّة عِنْدَ ((الفينيقيين والكنعانيين والعبرانيين ترافق الموسيقي ... وهنالك أغانٍ تتصل بالزيارة تستخدم عند الصعود إلى الهيكل، وقد أدمجت في عدد من المزامير، وكانت الأغاني بطبيعة الحال مؤلفات شعرية، ويتصف الشعر لهذه الأمم بالتوازي والمطابقة، كما في شعر (أوغاريت) وهذه المطابقة المستعارة من الكنعانيين، هي التي أعطت المزامير وغيرها من المؤلفات الشعرية في العهد القديم كثيرا من جلالها وعظمتها وتوقيعها للوزن، ونصف العهد القديم تقريبا شعري في تركيبه))([3]).

هذه هي "عشتار"، الإلهة الأمُّ، حَاضِنَةُ البشر، وَمُوَلِّدَةُ الإخصاب النَّباتيّ وَالحيوانيّ، في عقائد "الكنعانيِّين" وَ"العبرانيِّين" على السَّواء، وَهي أُمُّ الخلائق أجمعين؛ عنها صدر الآلهة وَالبشر ذكوراً وَإناثا؛ وَلذلك ((عد اليهود صلة الأمومة أقوى من صلة الأبوة، وكثيراً ما كانوا ينسبون أبناءهم إلى أمهاتهم))([4]).

وَإجمالاً؛ فَإنَّ لمفهوم الأمومة حضوراً واسعاً في التَّوراة، وَممَّا جاء فيها بهذا الصَّدد: أنَّ "حوَّاء" أُمُّ جميع البشر، وَأنَّها خُلِقَتْ من ضِلْعِ "آدم"([5]).

وَإذا ما انتقلنا إلى الفنِّ التَّصويريِّ، رأينا تماثيلَ نسائيَّةً، تشهد لمصوِّريها بالدِّقَّة، وَالبراعة، وَالإتقان؛ وَتُجَسِّدُ كلُّها معاني: الأمومة، وَالْخِصْب، وَالعطاء؛ فَقد ((كانت عادة تمثل عارية ويداها على جانبيها أو تمسكان بثدييها كما لو كانت تعطي الغذاء، وقد وجدت تماثيل صغيرة متعددة من هذا النوع مصنوعة من المعدن أو الطين ... وهناك آلهة سورية أخرى هي

---

1) اللُّفّاحُ: نباتٌ مقدَّسٌ عند القدماء، اعتقدوا بامتلاكه لخواصَّ سحريَّةٍ كثيرة.
2) السَّوَّاح: مغامرة العقل الأولى، ص122.
3) الحلو: الموسيقى الشَّرقيَّة، ص49، 50.
4) سليم، د.وفاء علي: الأمُّ بَيْنَ الملاحم والسِّيَرِ ـ دراسةٌ مقارنةٌ ـ وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1982م، ص29.
5) ينظر: الأسود، حكمت: التَّوراة وتأثُّرها بحضارة وادي الرَّافِدَيْنِ، مجلَّة بَيْنَ النَّهْرَيْنِ، 31 /1980م، ص269.

قادش، وتتخذ أيضا شكل امرأة عارية واقفة على أسد))([1])، كما كشفت التّنقيبات الأثريَّة في "أريحا"، وَسائر "فلسطين"، وَ"الأردنّ"، وَ"سوريًّا"، عن "عشتار" الّتي ((حافظت في العصر النيوليتي على كثير من خصائص تماثيل عشتار في العصر الباليوليتي، وذلك من حيث التركيز على مناطق الخصوبة وإبرازها في مقابل بقية الأعضاء، كما ظهرت من مطلع الألف الثامن الوضعية التي غدت كلاسيكية فيما بعد وهي وضعية عشتار الممسكة بثدييها العاريين، والتي سنجدها خلال الفقرات اللاحقة لدى كل ثقافات الشرق القديم تقريبا، كرمز لخصب الإلهة الأم))([2]).

وَاسْتُخْدِمَتْ موادّ معيَّنةٌ ــ بَاهِظَةُ الثَّمَنِ ــ في صناعة هذه التّماثيل؛ فَـ((كان التطريق للمواد القابلة للتصفيح من ذهب وفضة ونحاس، يستخدم للحصول على صفائح معدنية لتلبيس القار والزفت والخشب والحجر، وحتى المعدن عندما يراد به تغطية تمثال صغير من البرونز بورقة من الذهب مثل التماثيل الصغيرة المؤلهة السورية))([3]).

وَأنتج الفنّانون الجرار المقدَّسة، وَمعظمها ((يعبر الجرة المقدسة الأثداء الأنثوية التي هي مركز العطاء في جسد المرأة، فقد تصنع الجرة على هيئة جسم كروي ذي عنق قصير يليه ثديان وسرة واضحة، أو على هيئة كتلة مؤلفة من أربعة أثداء متقابلة، أو جسم متطاول في أعلاه ثديان عند الصدر، تليها عشرات الأثداء التي تغطي الجسم كله ... والسرة هنا ذات قيمة رمزية كبيرة؛ لأن سرة عشتار مركز الكون، ومعبدها هو سرة الأرض))([4]).

وَكانت لتلك الجرار قيمةٌ رمزيَّةٌ، في عادات دفن الموتى؛ فَفيها ((تكورت الهياكل العظيمة على نفسها، متخذة وضعية الجنين في رحم أمه))([5])، (ينظر: شكل "6").

أمَّا في تماثيل "عشتار" الواقفة؛ فَـ((نجد أن الشكل كله متمركز حول محور ثقله يتجه نحو الأرض، وقد زودت التماثيل تحت الورك مباشرة بقاعدة مستوية مستقرة على الأرض، ولعل هذه التخيلات التشكيلية هي أصل الإشارة إلى الأم الكبرى على أنها الجبل، ذلك الجزء من الأرض المرتكز فوقها بكل عظمة وجلال، المتصل معها في وحدة عضوية ... ونجد عشتار الكريتية وقد ذاب جزؤها الأسفل في الجبل، الذي يشكل قاعدة مخروطية لها، بينما يشكل جزؤها

---

1) حتّى، د.فيليب: تاريخ سوريًّا ولبنان وفلسطين، ترجمة: د.جورج حداد، وَعبد الكريم رافق، أشرف على المراجعة والتّحرير: د.جبرائيل جبور، دار الثّقافة، بيروت، لبنان، (د.ت)، 1: 131، 132.

2) السّوّاح: لغز عشتار، ص44، 45.

3) مارغرون، جان كلود: السُّكان القدماء لبلاد ما بَيْنَ النَّهْرَيْنِ وسوريَّة الشَّماليَّة، ترجمة: سالم العيسى، منشورات دار علاء الدِّين، دمشق، سوريا، ط1، 1999م، ص207.

4) السّوّاح: لغز عشتار، ص49.

5) نفسه، ص49.

الأعلى قمة ذلك الجبل))([1])، (ينظر: شكل "7").

وقد كانت تماثيل الأمّ الكبرى وقتئذٍ ماثِلَةً للعيان، في معابد الإلهة وهياكلها، الّتي تُعانِقُ جبال "لبنان" و"فلسطين" الشمّاء؛ حيث ((كان للكنعانيين أماكن مقدسة محلية معظمها مزارات في الهواء الطلق على رؤوس التلال))([2]).

وبناءً على ما سبق؛ يمكننا القول بأهمّيّة الأماكن المرتفعة، وقداسة سفوح الجبال؛ فهي الّتي احتضنت معابد "عشتار"، إلهة السّماء، والأرض، والعوالم العلويّة، والسُّفليّة، والمغزى الحقيقي وراء اختيار الأماكن العالية؛ لتكون موئلاً لعبادة "عشتار" الأمّ الكبرى؛ أنّها تُمَثِّلُ أقرب المواقع الأرضيّة للسّماء؛ فالمسافة بينها وبَيْنَ السّماء العشتاريّة جدُّ قريبة، وقرب المسافة وثيق الصّلة بالتّقارب الرُّوحيِّ، بَيْنَ النّاسِكِ وربّة النّاسِكِ، في فِكْرِ "السّاميّين" القدامى.

وجماع القول في التّفصيل السّابق؛ يكمن في أنَّ للمرأة حضوراً كبيراً في فكر "الكنعانيّين"، وأنّهم بَجّلُوهَا، وقدّسُوهَا، بل وعَبَدُوهَا، كما عبدوا رموزها النّباتيّة والحيوانيّة، ممثّلةً في البقرة، والشّجرة، لاسيّما شجرة النّخيل، وقد قادهم تفكيرهم "الميثولوجيّ"؛ إلى تقديس الأرض الأمّ، حَاوِيَةِ البِذْرَةِ، ورَاعِيَةِ الخُضْرَةِ، ومُنْبِتَةِ الشَّجَرَةِ، واختاروا من الأرض أعلاها؛ لتكون البُؤْرَةُ المعبديَّةُ العشتاريَّةُ؛ مَحَطَّ أنظار العبّاد؛ ومَقَامَ عاشقيها والزُّهّاد.

---

1) السّوّاح: لغز عشتار، ص50، 51.

2) حتّي: تاريخ سوريّة ولبنان وفلسطين، ص132.

• الْمَبْحَثُ الرَّابِعُ: الْمَرْأَةُ فِيْ الْفِكْرِ الْمِصْرِيِّ الْقَدِيْمِ:

انتقلت الأفكار العقيديَّة، الْمُتَعَلِّقَةُ بالمرأة المثال، إلى القطر المصريّ، وَكانت هذه نتيجةً طبيعيَّةً، وَحقيقةً منطقيَّةً، لذلك التَّمازج البشريّ، وَالاحتكاك التِّجاريّ، وَالتَّلاقح الفكريّ، بَيْنَ شعوب الأمم السَّاميَّة من جهةٍ، وَالشَّعب المصريّ من جهةٍ أخرى.

وَقد أدَّى ذلك في مراحلَ تاليةٍ؛ إلى تشاكلٍ كبيرٍ بَيْنَ الفكر السَّاميّ وَ"الميثولوجيا" المصريَّة، في: الدِّيانات، وَالعبادات، وَالعادات، وَالغايات، بعد أنْ أظلَّت مرحلة التَّفكير البدائيّ، وَالمذهب الإحيائيّ، شعوب العالم القديم قاطبةً، مع الحفاظ على الخصوصيَّة البيئيَّة "الميثولوجيَّة"، لِكُلِّ شعبٍ من تلك الشُّعوب، كما خَيَّمَ القلق على الأنفس البشريَّة، في تلك الأزمنة الغابرة، وَشُغِلَت الجموع البشريَّة بقضيتي: الفناء، وَالبقاء؛ فَكان لابدَّ من مُخَاطَبَةِ القوى الإلهيَّة؛ طَمَعاً في دَفْعِ الشُّرور، وَتحقيق السُّرور، وَتأييد الجمع البشريّ بِالنُّصْرَةِ، وَالْمَنَعَةِ، وَالْعِزَّةِ.

وَسَمَتِ النَّظرة "الميثولوجيَّة" المصريَّة بالمرأة سُمُوَّاً كبيراً، وَأنزلتها مُنْزَلاً كريماً؛ فَكانت لُبَّ عقائدهم، وَمحور أساطيرهم، وَمركز عنايتهم وَاهتمامهم.

وَقد تعزَّزت الصِّلة العتيقة، وَالرَّابطة الوثيقة، بَيْنَ "السَّاميِّين" وَجيرانهم "المصريِّين" تأثُّراً وَتأثيراً، في مَنَاحٍ حياتيَّةٍ عِدَّةٍ، من أهمِّها: التِّجارة، وَالغزو العسكريُّ الْمُتَبَادَلُ.

وَيبدو أنَّ الموقع المميَّز لشبه الجزيرة العربيَّة، قد أهَّلها لأن تكون مَمَرَّاً تجاريَّاً، وَمَعْبَرَاً حضاريَّاً، بَيْنَ الغرب وَالشَّرق؛ فَحرص "المصريُّون" على أنْ ((يستخرجوا البخور من شجر اللبان الذي كان ينمو في جنوب بلاد العرب))[1]؛ ممَّا يدلُّ على تعاملٍ تجاريٍّ، على مستوىً رَاقٍ، بَيْنَ العرب وَ"المصريِّين".

أمَّا عن تجَّار شبه الجزيرة العربيَّة؛ فَـ((قد كانوا يحملون جزءاً من المنتجات العربية وكذلك الهندية والإفريقية كالطيور والعطور والحيوانات المفترسة وجلودها ... وقد تبنى تجار القوافل من أهل الجزيرة العربية النقود والعملات التي كانت تسك على الطراز الهيلينستي، ومن الواضح أن ذلك قديم من خلال علاقاتهم التجارية مع الممالیك الهيلينستية في مصر وسوريا))[2].

وَيمكن القول: إنَّهُ ((من قديم الأزمنة وخلال عصر الدولة القديمة، بدأت أقدم الصلات بين مصر والمدن الفينيقية عامة، وبيبلوس "جبيل" خاصة، وقد زادت العلاقات والرحلات مع

---

1) دغيم، د.سميح: أديان وَمعتقدات العرب قبل الإسلام، دار الفكر اللُّبنانيّ، بيروت، لبنان، ط1، 1995م، ص37.

2) عبد الغني، د.محمَّد السَّيِّد: شبه الجزيرة العربيَّة وَمصر وَالتِّجارة الشَّرقيَّة القديمة، المكتب الجامعيُّ الحديث، الإسكندريَّة، مصر، 1999م، ص19.

تزايد حاجة مصر للأخشاب اللازمة لبناء المعابد والقصور وأساسيات المنازل والمقابر، مقابل المنتجات المصرية، وتم العثور على العديد من الآثار المصرية في تلك المدن تحمل أسماء مصرية مما يدعم نمو العلاقات الاقتصادية بين مصر وتلك الأنحاء))([1]).

وَهذا يُؤَكِّدُ ــ بما لا يدع مجالاً للشَّكِّ ــ وجود تماثلٍ بَيْنَ المجتمعات السَّاميَّة من جهةٍ، وَالمجتمع المصريِّ من جهةٍ أخرى، في شؤون التِّجارة وَالْمَعَاشِ؛ ممَّا أَدَّى إلى تَوَحُّدِ النَّظْرَةِ "الميثولوجيَّة"، وَالفكرة العقديَّة، تجاه الأمِّ الكبرى؛ نتيجة صراعٍ ثقافيٍّ دينيٍّ، خَيَّمَتْ أجواؤه على المنطقة قروناً عديدةً.

وَقد عُبِدَتْ الأمُّ السَّاميَّة الكبرى، في الْوَسَطِ البيئيِّ المصريِّ، من خلال "إيزيس" (Isis)، الَّتي ظهرت في الفكر الدِّينيِّ المصريِّ القديم، ((كزوجة لـ"أوزيريس" وأخته بنفس الوقت، وهي أم حورس، نسبت إليها حراسة الموتى والعناية بالزواج وبالطب، سميت بملكة السماء، ونجم البحر، وأم الإله، وملكة الحب، وساوى المصريون بينها وبين الإلهة حتحور، فهي الربة المصرية الأم، إنها تجسد الخصب بفيضان نهر النيل السنوي))([2]).

وَ"حتحور" الأمُّ هي ذاتها "إيزيس"؛ ذلك أنَّهَا تتمتَّع بصفات وَوظائف "إيزيس" نفسها، إضافةً إلى أنَّهما جُسِّدَتَا في المعابد المصريَّة، بنفس الهيئة، وَلذات الغاية وَالرَّمز.

وَأيّاً كان الأمر؛ فَإِنَّ "حتحور" لدى الفراعنة، ((تمثل الأم الرؤوم، فهي قد أرضعت إمام ملوك الدنيا، ثم غدت رمزاً للسماء، وهي ترحم أهل الدين والصائرين إلى عالم الآخرة، تأخذ بيدهم عند أبواب الغيب ...))([3]).

وَعرف "المصريُّون" "إيزيس" بوجهها الحربيِّ الأسود؛ فقد وَفَدَتِ الإلهة "عنَّت" ــ باعتبارها إلهةً للحرب ــ على "مِصْرَ"، من "الكنعانيِّين" وَ"الفينيقيِّين"، ((وارتبطت بالإلهة عشتر، وكان يطلق عليها درع الملك في مواجهة أعدائه ... تُصَوَّرُ كامرأة تلبس التاج الأبيض بريشتين ولها درع وحربة وفأس))([4]).

وَتجدر الإشارة إلى أنَّ ((المعنى الحرفي لكلمة إيزيس هو المقعد))([5])؛ وَهذا يُشِيرُ إلى دورها الْمَلَكِيِّ، في فِكْرِ "المصريِّين" القدامى، الَّذي أَنْزَلَ الملكة المصريَّة، منزلة الإلهة الكبرى.

هكذا بدت المرأة في الفكر المصريِّ؛ ربَّةً عزيزة الشَّأن، رفيعة المقدار، قَادِرَةً على

---

1) سعد الله، محمَّد علي: في تاريخ الشَّرق الأدنى القديم ــ مصر وسوريَّة القديمة ــ مركز الإسكندريَّة للكتاب، الإسكندريَّة، مصر، 1999م، ص244.

2) نعمة: ميثولوجيا وأساطير الشُّعوب القديمة، ص168.

3) الماجدي، خزعل: الدِّين المصريُّ، دار الشُّروق، عمَّان، الأردن، ط1، 1999م، ص57.

4) نفسه، ص57.

5) الشَّيخ، حسين: مصر تحت حكم اليونان والرُّومان، دار المعرفة الجامعيَّة، مصر، 1997م، ص125.

تخليص البشر من ويلاتهم، وَرَفْعِ آهاتهم وَأَنَّاتهم، مَانِحَةً لهم الحياة الكريمة، وَالنَّعيم المقيم، وَمُحِيلَةً الجدب إلى خِصْبٍ، وَالقحط إلى خُضْرَةٍ وَجنان أرضيَّة، بَاسِقَةِ الأشجار، وَفيرةِ مِيَاهِ الأنهار.

وَقد اعتبر "المصريُّون" القدامى ربَّتهم، إلهةً قَادِرَةً على العطاء وَالإخصاب؛ فَهي تُمَارِسُ بنفسها الزَّوَاج وَالاتِّحاد برفيق دربها، وَشريك عمرها "أوزيريس"، وَكَأَنَّ لهذا الزوج سرّاً إلهيّاً؛ به يكون إخصاب الأزواج: الإنسانيَّة، وَالحيوانيَّة، وَالنَّباتيَّة؛ لذلك مارس القدامى الجنس، على غِرَارِ ممارسات الآلهة الجنسيَّة؛ لاعتقادهم أَنَّها الكفيلة بعودة الازدهار إلى الْحَيَوَاتِ العالميَّة، وَالْخَلِيقَةُ بأن تهبهم الأمن وَالأمان، وَالخضرة وَالجنان.

وَتعدَّدت أعياد الأمّ الكبرى، الَّتي كانت أيضاً إلهةً حَامِيَةً للبحَّارة وَالمسافرين، وَأحد أعيادها ((كان يعقد سنويا هنالك في الخامس من شهر مارس، وكان يدعى ملاحة إيزيس أو إبحار إيزيس، وخلال هذا العيد كان تمثال إيزيس يوضع في قارب تحمله عربة في طرق وشوارع روما، وهي ممارسة شبيهة بتلك التي تحدث للآلهة المصريين في وطنهم القومي، فيما عدا أن هذه العربة قد حلت محل أكتاف الكهنة المتطهرين))([1]).

((أما عيد الوادي فكان يقع في الشهر العاشر من السنة، حيث يعبر الإله آمون بمفرده هذه المرة النيل على مركبته ليزور المعابد الجنائزية للملوك في الضفة الغربية، وذلك لصب الماء لملوك مصر العليا والسفلى، وكان الهدف النهائي لهذه الرحلة هو زيارة الوادي أو زيارة الدير البحري، حيث المعبد الجنائزي للمكلة حتشبسوت والذي كان يعد أيضا معبدا للإلهة حتحور))([2]).

فَكان معبد المرأة المثال؛ مَحَجَّ الملوك، وَمُنْتَهَى رحلاتهم، منه كان البعث الْمُلُوكِيُّ، وَإليه يكون الْمَرْجِعُ، وَالمصير، وَالمآل، كما جسَّد ذلك ملوك "المصريِّين" على أرض الواقع، في رحلةِ استقرَّ مُنْتَهَاهَا عند معابد الأمّ الكبرى؛ حيث الإعلان الملكيُّ، للجمع المصريِّ الغفير، بالخضوع وَالولاء، للإلهة الكونيَّة الكبرى؛ لِتُقَدِّمَ تالياً القرابين النُّسكيَّة، ممثَّلةً في خَيْرِ نتاج الصَّيْدِ المقدَّس. (ينظر: شكل "8").

وَقد وصل الملك المصريُّ إلى منزلةٍ رفيعةٍ، عَزَّ لها نظيرٌ في تاريخ الشُّعوب الغربيَّة؛ فـ((تدل متون الأهرام على أن الفرعون كان يتمتع بعد الموت هو وحاشيته بآخرة سماوية، كانت وقفا عليهم ومحرمة على الشعب ... وفي مواضع أخرى من نفس المتون نقرأ متنا خاصاً

---

1) تشرني، ياروسلاف: الدِّيانة المصريَّة القديمة، ترجمة: أحمد قدوري، مراجعة: د.محمود طه، دار الشُّروق، القاهرة ـــ بيروت، ط1، 1996م، ص195، 196.

2) نفسه، ص167.

بالملك: إنك تدخل أبواب السماء التي حرمت على المواطنين))([1]).

أمَّا ((الفرعون في عهد الأُسرات القديمة، فكان الإله المطلق في حياته وبعـد مماتـه، يخلفه فرعون آخر ومن صلبه، وينتقل هو إلى السماء))([2])، وكان ((الفرعون إلهـا بـالمعنى الدقيق للكلمة، لم يكن ممثلا للإله أو صورة من صوره على الأرض، بل هو الإله تماماً))([3]).

وَشاركت المرأة الرَّجل، في تولِّي زِمَامِ الأمور، وَمَقَالِيدِ الْحُكْمِ، في "مِصْرَ" الفرعونيَّـة؛ فَقَـد ((تمتعت بعض الزوجات الملكيات الرئيسيات بمراكز رفيعة سواء في عهود أزواجهن أو أبنائهن من الفراعنة، ولدينا مثال رائع من هذه الملكات يتمثل في الملكة تي أم أخنـاتون التـي طارت شهرة مركزها الرفيع في طول البلاد وعرضها، بل واجتازت شهرتها حدود مصر إلـى البلاد والدول التي كانت تابعة للإمبراطورية المصرية، لهذا فقد وجد أخناتون نموذجا يتبعه في إعلاء شأن زوجته الرئيسية المحبوبة نفرتيتي، بل تجاوز أخناتون الحد في ذلك بأن سجل على الآثار التي تركها أن نفر وآتون نفرتيتي هي ملكة حاكمة تشاركه في كل شيء سواء بسواء، كما أن الاكتشافات الأثرية الجديدة تؤكد لنا حقيقة هذا المركز السياسي والديني الذي كانـت تشـغله بالاشتراك مع زوجها))([4]).

وَيبدو أنَّ الملكة كانت تُسَاهِمُ بنصيبٍ وَافِرٍ من جهدها، فـي معابـد الإلهـة المصـريَّة الكبرى، من خلال مشاركتها الكاهن الأكبر (الملك)، في وظائف الإخصاب الكـونيِّ، وَطَقْـسِ الزَّواج الإلهيِّ؛ ((فكانت المرأة قبل الدولة الحديثة تدخل في خدمة المعبد في سـلك الكهنـوت، وهناك كاهنات للإلهة نيت وحتحور، ولكن الأسرة السابعة عشرة أظهرت لقبا كهنوتيـاً جديـداً للملكات أو الأميرات اللاتي سيصبحن ملكات وهو (زوجة الإله)، وهي الزوجة الملكيـة للإلـه آمون، والتي يحرم عليها الاتصال بأي رجل اتصالا جنسيا، وكانت زوجة الإله هـذه صـاحبة سلطان عظيم ينافس سلطان الفرعون))([5]).

وَيبدو أنَّ تسمية (زوجة الإله)، جاءت من خلال الاعتقاد الدِّينيِّ السَّائد، بتمثيلها للإلهـة "إيزيس"، الَّتي كانت زوجة الإله "أوزيريس"، الْمُمَثَّلِ في شَخْصِ "الْفِرْعَوْنِ" المصريِّ؛ وَقَد أدَّى ذلك إلى تقليدٍ مصريٍّ، عُرِفَ في أوساط الطَّبقة الْحَاكِمَةِ؛ ويتمثَّل في زواج الملك بأختـه؛ لِـئَلاَّ

---

1) مجموعة مؤلِّفين: تاريخ الحضارة المصريَّة ــ العصر الفرعونيُّ ــ مكتبة النَّهضـة المصـريَّة، القـاهرة، مصر، (د.ت)، ص217.

2) العريبيُّ: الدِّيانات الوضعيَّة المنقرضة، ص136.

3) الماجديُّ: الدِّين المصريُّ، ص139.

4) سامسون، جوليا: نفرتيتي الجميلة الَّتي حكمت مصر في ظلِّ ديانة التَّوحيد، ترجمة: مختار السُّويفي، مراجعة وتقديم: د.محمَّد مختار، الدَّار المصريَّة اللُّبنانيَّة، القاهرة، مصر، ط2، 1998م، ص65.

5) الماجديُّ: الدِّين المصريُّ، ص144.

يتسرَّب الدَّم الملكيُّ إلى خارج الأُسرة؛ ولَعلَّ في ذلك محاكاةً لزواج "إيزيس" بأخيها "أوزيريس".

وقَدَّمَتِ الكاهنات المصريَّات الولاء لملكهنَّ، وقد عُدَّ الملك في نظر رعاياه، ((إلهاً حَيَّـاً على شكل إنسان، يتساوى مع غيره من الآلهة الأخرى فيما له من حقوق، وبالتالي فلـه حـق الاتصال بهم، وله على شعبه، ما لغيره على الآلهة، من المهابة والتقديس))([1]).

وَجماع القول في القضيَّة السَّابقة: إنَّهم ((احترموا الملك كل الاحترام، واتخـذوه إلهـا، وهو حيٌّ وكان بلا قيد إلا في الأمور الدينية وكلمـته منجزة كالشريعة؛ لأنهـم اعتبروه أصل الشريعة))([2])؛ وقد ترتَّب على ذلك أن يكون الملك ((طبقا للمفهوم الرسمي هو الوحيـد بـين البشر المخول في عقد صلات مباشرة مع الآلهة ... كما نرى من خلال ألقاب بعضهم أنهم كانوا يرتبطون بالآلهة ككهنة))([3]).

وَهذا يعني تقاطعاً كبيراً بَيْنَ وظيفتي: المُلْك، وَالْكَهَانَـةِ، علـى المسـتويَيْن: الـذَّكريِّ وَالأنثويِّ؛ فَالملك هو المُخَوَّلُ بِنَقْلِ الطُّموحات البشريَّة، وَالآمال الإنسانيَّة، إلى حَضْـرَةِ الإلهـة "إيزيس"، من خلال الصَّلوات اليوميَّة، الَّتي كانت ((طقسا دينيا يقوم به الإنسان العادي والكاهن والملك، وكانت تؤدى وفق أوضاع منوعة كالركوع والسجود والوقوف بخشوع أمـام تماثيـل الآلهة ... وكان الملك أو الكاهن (الملك الكاهن) يصلي وذراعاه مسدلتان على جانب جسمه، أو في وضعية السجود أو الركوع، وهو يكرر الصلاة أربع مرات لتبلغ زوايـا أو جهـات العـالم الأربع، ونص الصلاة هو: أعبد سيادتك بعبارات مختارة، بصلوات تزيد من عظمتك، بأسمائك العظيمة، بمظاهرك المقدسة، التي ظهرت بها في اليوم الأول للعالم))([4]).

إنَّ نظرةً تحليليَّةً فَاحِصَةً، للرِّحلة الملوكيَّة الإلهيَّة، نحو المعبد الأموميِّ، من خلال المعبر النِّيليِّ؛ تُؤَكِّدُ أنَّ "إيزيس" الإلهة المُخْصِبَةَ، مُرتَبِطَةٌ بِـ"النِّيل" ارتباطاً وَثيقاً؛ ممَّا جعل المصـريَّ القديم يعبده، وَيُجِلُّهُ، وَيُقَدِّسُهُ، بِوَصفِهِ مِنْحَةَ الإلهـة الأُمِّ "حتحـور"، أو "إيـزيس"، لقدامـى "المصريِّين"؛ فَقَـد ((بكت زوجها "أوزيريس" في هذا النهر، ولما نزلت فيه مدامعها تفجـرت مياهه وسببت هذا الفيضان الأرضي))([5])؛ وهي بذلك ((تجسد الخصب بفيضان نهر النيل في فصل الربيع من كل سنة))([6]).

وَمعلومٌ أنَّ الفيضان الَّذي تُدَبِّرُهُ الإلهة، ما هو إلاَّ شرٌّ يحمل في طيَّاته كُلَّ الْخَيْرِ؛ ذلك أَنَّهُ

---

1) مهران، أ.د.محمود بيومي: الحضارة المصريَّة القديمة، دار المعرفة الجامعيَّة، مصر، 1998م، 2: 119.

2) تشرني: الدِّيانة المصريَّة القديمة، ص89.

3) نفسه: ص89.

4) الماجديُّ: الدِّين المصريُّ، ص225.

5) زكري، أنطون: النِّيل في عهد الفراعنة وَالعرب، مطبعة العارف، مصر، ط1، 1926م، ص16.

6) العريبيُّ: الدِّيانات الوضعيَّة المنقرضة، ص150.

يُطَهِّرُ البشر وَالأرض من الخطايا وَالآثام؛ كما أنَّه يُحيِلُ الأرض القَاحِلَةَ في مرحلةٍ ثالثةٍ؛ إلــى جنَّاتٍ خضراءَ.

وَيُشَكِّلُ "النِّيلُ" رَمْزَاً للوحدة الإلهيَّة الملكيَّة، كما يُعتَبَرُ رَمْزَاً من رموز الوحدة المصريَّة؛ فَقد ((قام النيل مصدر الحياة والخصب والنماء في مصر بدور كبير في توثيق التعاون بين هذا الإقليم أو الدويلات الصغيرة، فلقد ساعد على تظافر الجهود إتقاء لخطر الفيضان الــداهم الــذي يهدد الجميع، وأملا في الفائدة المشتركة التي يمكن أن ينالها القوم، إذا ما نظموا الإفادة من مياه النهر ...))([1]).

وَقد قَرَنَ المصريُّ القديم، بَيْنَ ماء "النِّيلِ"، وَماء الملك المُؤَلَّه؛ الَّذي استحال إلى كــائنٍ إلهيٍّ، في أَحْشَاءِ المعبودة "إيزيس"؛ ذلك أنَّ إله "النِّيلِ" "حبعي"، اتَّحد مع "إيزيس"، زوجة المعبود "أوزيريس"؛ لضمان البقاء الأبديِّ له([2]).

فَكَأنِّي بِــ"النِّيلِ" المُؤَلَّه، رمزٌ للماء الإلهيِّ الذَّكريِّ الأنثويِّ؛ الَّذي يُنْتِجُ الخِصْبَ وَالحياة، يُؤَكِّدُ ذلك ما جاء في أحد مُتُونِ الأهْرَام، في مُخَاطَبَةِ المَلِك: ((إنَّ ماءك مأواه السماء))([3])؛ في إشارةٍ أكيدةٍ؛ إلى ما يقع في معابد الإلهة "إيزيس"؛ من طقوس الزَّواج الإلهيِّ المقــدَّس؛ حيــث القِرَانُ الإخصابيُّ بَيْنَ الملك وَالملكة "الإله وَالإلهة"؛ بهدف إعادة دَوْرَةِ الخِصْبِ الرَّبيعيِّ، إلــى الواقع الأرضيِّ، بعوالمه الحيَّة كافَّةً.

وَتُوَثِّقُ أعمدة هَيْكَلِ "إيزيس"، هذه الوقائع الإخصابيَّة؛ حيث يظهر ((منظر الملك تصحبه كاهنة تقوم هنا بدور إيزيس، وهو يضمخ شعر الإله بالدهن والزيوت المقدسة))([4]).

أمَّا على الصَّعيد الشَّعبيِّ؛ فَقد ((كانت الديانة المصرية تحث على الزواج وترعاه، وتقيم أهمِّيَّة خاصة للأسرة، ولعل في وصايا الحكماء لأبنائهم الكثير من الحث على الــزواج المبكــر وإقامة الأسرة الصالحة))([5]).

وَنظرا لأهمِّيَّة الماء في حياة الشُّعوب القديمة؛ فَقد ((عمدت شعوب عدة تعتمد في حياتها على الأمطار إلى استرضاء آلهتها بالتقرب إليها، وبتقديم القرابين من الحيوان والبشر لإنــزال المطر وبطقوس خاصة وبالصلاة لها صلاة خاصة هي صــلاة الاستســقاء، أقرتهــا الأديــان

---

1) أمين، د.أحمد، وَعبَّاس، د.سوزان: دراساتٌ في تاريخ مصر الفرعونيَّة منذ أقدم العصور وحتَّى بداية الدَّولة الحديثة، دار المعرفة الجامعيَّة، القاهرة، مصر، 1996م، 1: 65.

2) ينظر: زكري: النِّيل في عهد الفراعنة والعرب، ص16.

3) مجموعة مؤلِّفين: تاريخ الحضارة المصريَّة، ص217.

4) كمال، محرم: تاريخ الفنِّ المصريِّ القديم، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط2، 1998م، ص166.

5) الماجدي: الدِّين المصريُّ، ص238.

السماوية))([1]).

وكان لُبُّ هذه الصَّلوات قَائِمَاً على التَّراتيل الإنشاديَّة، الَّتي كانت ((تؤدى في الطقــوس الدينية اليومية والاحتفالية، ولا يعرف على وجه التحديد فيما إذا كانت هــذه التراتيـل موقعــة بأوزان شعرية بسبب إهمال الحركات في اللغة المصرية القديمة وعدم نطقها الـدقيق، وربمـــا اعتمدت على النبرات الإيقاعية وتكرارها، أما القيمة الشعرية والأدبية لها، فقـد كانــت عاليـــة زاخرة بالصور المؤثرة في الوجدان وفي العقل معا))([2]).

وَعادةً ما يُصَاحِبُ هذه التَّراتيل الدِّينيَّة الْعَزْفُ الموسيقيُّ، الَّذي يُضْفِي رَوْنَقَاً جماليَّاً، على المقطوعة الشِّعريَّة الْمُغَنَّاة، ((وقد كانت الموسيقى تلعب دوراً ثانوياً في أداء الأناشيد والتراتيل، ولم تكن هناك عناية بها مع هذا النوع من الشعر، على العكس من الغناء الدنيوي، وقـد كـــان للكاهنات دور بسيط في أداء بعض الموسيقى الدينية البسيطة، عن طريق اســتعمال الشـــخليلة والصونج والعقود الكبيرة أمام الإلهة حتحور أو أي إله آخر))([3]).

وَيُرَافِقُ الموسيقى الدِّينيَّة، ((حركات القدمين واليدين والخصر، والتي تلعب دورا أساسيا في مراسيم القربان والتضحية، وتشبه هذه الحركات إلى حد كبير حركات الراقصين الذين كانوا يحتفلون بعيد ديونيسوس في اليونان، وبتشييع جثمان أوزيريس في مصر، ورقصة إيزيس وهي تقبل حوريس بعدما أن لدغه عقرب، وكانت مطية مثالية للاتصال بقوى الطبيعة الخفية أو بآلهة المطر والصيد والسماء والنجوم))([4]).

وَقُدِّمَتْ ــ إضافةً إلى ما سبق ــ طقوسٌ أخرى، تحمل قيمتي: التَّضحية، وَالتَّقرُّب؛ لغاية استرضاء "إيزيس"، وَنَيْلِ إِخْصَابِهَا؛ فَكان ((طقس تقديم القرابين تقليداً مصرياً يومياً مبنياً على أساس أن الآلهة والأموات من الناس، يحتاجون إلى الطعام، كما يحتاج إليه الناس الأحياء، وكان تقديم القرابين شعيرة ثابتة في الطقوس الإلهية اليومية، التي يقوم بهـــا كهنـــة المعابـــد أو فـــي الاحتفالات الدورية وطقوس المناسبات الدينية))([5])؛ وَتُظْهِرُ الصُّور الْمَنْقُوشَةُ على بوابة الملك "بطليموس"؛ حجم المشاركة الملكيَّة؛ في تقديم القرابين، وَالبخور، وَالهدايا المقدَّسة، بَيْنَ يدي الأمّ

1) عيَّاش، عبد القادر: تقديس الماء وعبادة القمر وآثرهما في الفرات، دير الزور، سوريَّة، (د.ت)، ص23.

2) الماجديُّ: الدِّين المصريُّ، ص228.

3) نفسه، ص229.

4) زكي، د.أحمد كمال: الأساطير ــ دراسةٌ حضاريَّةٌ مقارنةٌ ــ دار العودة، بيــروت، لبنـــان، ط2، 1979م، ص142.

5) الماجديُّ: الدِّين المصريُّ، ص230.

المبجّلة([1]).

ورَافق السّحرُ الممارسات الدِّينيَّة السَّابقة، وقَد اشتُهِرَ به الكهنة المصــريُّون، كمــا هــو الحال لدى كَهَنَةِ المعابد الشَّرقيَّة، ((وكان السحر جزءا ملازما للطقوس الدينية، إذ نجد كاتــب المعبد المعروف باسم (خرحب) يعرف أسرار السحر، ويتلو الصــيغ القديمــة للأدعيــة أثنــاء الاحتفالات، ويمارس الطب أيضا، وكانت الأدعية وتعاويذ السحر مختلفة الصيغ، أبســطها مــا يخاطب فيه الساحر الشر المراد طرده وإبعاده وقهره))([2])، وتُجْمَعُ النُّصوص السِّحريَّة، وَالتَّمائم الكهنوتيَّة، الْمُدَوَّنَةُ في ثَنَايَا الْبَرْدِيِّ، على أنَّ ((الأفعال الحسنة تســتطيع أن تغــير مجــرى القــوى السماوية لصالح العميل))([3]).

واَستخدم "المصريُّون" الْحُلِيَّ المصنوعة من الذَّهب وَالأصداف، باعتبارها تمائمَ وتَعاويذَ، تُسْهِمُ في دَفْعِ الأذى وَالأمراض، وَحِفْظِ الأجهزة التَّناسليَّة للمرأة، وَحمايتهــا مــن الإِجْهَــاضِ، وكذلك كانت في "مِصْرَ" ((حلي ومجوهرات خاصة بالآلهة خصوصا، بالنسبة لتماثيل الآلهــة التي كانت تحفظ بالمقصورات بداخل الحرم المقدس أو قدس الأقداس لكل معبد، وكانت طقوس الخدمة اليومية التي يقوم بها بعض كبار الكهنة تقتضي بتغيير بعض الأرديــة والثيــاب التــي يرتديها تمثال الإله، وتغيير أو تنظيف ما يتزين به تمثال الإله من حلي ومجــوهرات وباقــات تزين رقبته وأعلى صدره))([4]).

وَبناءً على ما سلف؛ يمكننا القول: إنَّ الوظائف الكبرى لـــ"إيزيس"؛ تتمثَّل فــي جَلْــبِ الْخِصبِ، وَمَنْحِ الْحَيَاةِ، وَتَحقِيقِ السَّعَادَةِ؛ وَلم يكن ذلك ليتأتَّى دون بَذْلٍ بَشَرِيٍّ، وَتَضحيةٍ إنسانيَّةٍ؛ تحمل قيمتي: التَّجرُّد، وَالْفِدَاءِ، أَضِفْ إلى ذلك الوظائف الثَّانويَّة الَّتي أُنيطَتْ بها، باعتبارها إلهةً سماويَّةً تدفع الشُّرور عن عُبَّادها، وَتهبهم عطفها وَحنانها، كما أَنَّهَا اضطلعت بِدَوْرٍ كبيرٍ يتمثَّــل في دَفْعِ كَيْدِ الْكَائدِينَ، وَمُوَاجَهَةِ اعتِدَاءَاتِ الْمُعتَدِينَ، وَالرَّدِّ عليهم بِالْمِثْلِ تقتيلاً وَتــدميراً؛ لأَنَّهــا عُرِفَتْ في أوساط "المصريِّين"، بِوَصْفِهَا ربَّةً للحرب وَالدَّمار.

وقَد التصقت صفة الأمومة بالإلهة الكبرى التصاقاً شــديداً، بمــا يتناســب وَوظائفهــا الإخصابيَّة وَالإحيائيَّة في الفكر الغربيِّ؛ حيث ((تعد ملحمة إيزيس مــن أروع الملاحــم التــي

---

1) ينظر: بيكي، جيمس: الآثار المصريَّة في وادي النِّيل، ترجمة: نور الدِّين الرُّازي، مراجعة: د.محمَّد جمــال الدِّين مختار، مركز الآثار المصريُّ، 1990م، ص169.

2) يوسف: السِّحر عند البابليِّين وَالمصريِّين قبل الإسلام، 5: 50.

3) روبرتس، س. هـــ: شاهدٌ على العصر، ترجمة وإعداد وتعليق: محمود السَّعدني، مكتبــة نهضــة الشَّــرق، مصر، (د.ت)، ص76.

4) السُّويفيُّ، د.مختار: مصر القديمة ـــ دراساتٌ في التَّاريخ وَالآثار ـــ تقديم: د. محمَّد جمال الــدِّين مختــار، الدَّار المصريَّة اللُّبنانيَّة، القاهرة، مصر، ط1، 1997م، ص166، 167.

تصور الأم في أرقى صورها، فهي تدور حول الأم العظمى والأم المقدسة والأم المثالية، وهي تركز على شخصية إيزيس باعتبارها الإلهة الأم المحبة للخير، وتظهرها في إطار مقدس، ليضفي عليها إجلالا واحتراما))([1]).

وَقد أفرزت "الميثولوجيا" المصريَّة، ثُلَّةً من التَّرميزات السَّماويَّة وَالأرضيَّة، الَّتي كان لها حضورٌ كبيرٌ، في الإطَارَيْنِ: الاستباقيِّ، وَالاشتماليِّ، للفعل القداسيِّ، وَالعمل العباديِّ.

وَتتربَّع الأرض على رأس هذه التَّجلِّيات الرَّمزيَّة؛ فَهي الأمُّ المُخصِبَةُ للبذور النَّباتيَّة، وَهي التي تُعْنَى بإخْصَابِ الأمم الحيوانيَّة وَالبشريَّة، وَتشملها ببركتها، ولَها تُقَدِّمُ عبادتنا: الْحَرْثِ الجنسيِّ، وَالحرث الزِّراعيِّ؛ حتَّى تستأهل الجموع البشريَّة عطفها، وَخِصبَهَا، وَحبَّها؛ فَعطاؤُها الإحيائيُّ، مرهونٌ بتقدمات البشر العباديَّة، وَأضحياتهم الطُّقوسيَّة.

وَممَّا يَشِي بأهمِّيَّة الأرض وَالخصوبة في فكر "المصريِّين" القدامى، إطلاقهم على بلدهم عدَّة أسماء، من بينها "كمت"، ويَعني: ((الأرض السَّوداء))([2])؛ في إشارةٍ أكيدةٍ إلى خصوبة أرض "مِصْرَ"، وَأسموها أيضاً "تامري"؛ ليدلُّوا على: ((الأرض المفلوحة أو المزروعة))([3]).

وَيُضَافُ إلى الرَّمز الأرضيِّ السَّابق، رموزٌ حيوانيَّةٌ وَنباتيَّةٌ، قُدِّسَتْ وَعُبِدَتْ في معابد الغربيِّين جميعاً، ((حيث كان المصريون يرمزون إلى نوت بالبقرة والشجرة ثم جمعوها في اسم حتحور))([4])، (ينظر: شكل "9").

وَيُعَزِّزُ الرَّأيَ السَّالِفَ، ما عُثِرَ عليه في الدَّيْرِ البحريِّ عام (1906) م، في داخل مقصورةٍ من الحجر الرَّمليِّ، ذات سقفٍ مُقَبَّبٍ؛ فَقد وقعت يدا "نافيل"، على أحسن تماثيل عصر الأسرات الأولى من المملكة الحديثة، وَهو تمثال البقرة "حتحور"، الَّذي يُعَدُّ أحسن قطعةٍ فنِّيَّةٍ، من تماثيل الحيوان، في: "مصر"، وَ"روما"، وَبلاد "اليونان"؛ لتمثيله الحيِّ البقرة المصريَّة، وَلتلك العيون الحالمة، وَالنَّظرة الْمُبْهَمَةِ الغامضة، وَالَّتي لم يُفْلِحْ في تصويرها وَإظهارها، إلاَّ عددٌ قليلٌ جدًّا من المثَّالين وَالفنَّانين([5]).

وَعندما ((لا تظهر الأم الكبرى في الأعمال التشكيلية على هيئة البقرة الكاملة، تظهر برأس البقرة أو بقرون البقرة، أو تشير إليها النصوص الميثولوجية والطقسية بلقب البقرة، فالإلهة (نوت) المصرية التي هي هبة السماء كانت تصور في هيئة بقرة كاملة، والأم المصرية

---

1) سليم: الأمُّ بَيْنَ الملاحم وَالسِّيَرِ، ص53.

2) نور الدِّين، د.عبد الحليم: تاريخ وَحضارة مصر القديمة، الخليج العربيُّ للطِّباعة وَالنَّشر، القاهرة، مصر، ط3، 1999م، ص9.

3) نفسه، ص9.

4) العريبيُّ: الدِّيانات الوضعيَّة المنقرضة، ص149.

5) ينظر: كمال: تاريخ الفنِّ المصريِّ، ص128، 129.

(نيت)، كانت تدعى بالبقرة السماوية، والإلهة (هاتور)، كانت تظهر دائما برأس بقرة، والإلهة (إيزيس) إن لم تظهر برأس بقرة ظهرت وعلى رأسها قرنان كبيران غالبا ما يحتويان قرص القمر البدر بين طرفيها، ومن ناحية أخرى فإن بعض ألقاب الأم الكبرى التي عرفت بها في عصور الكتابة، تظهر صلتها بذلك التصور القديم، فهي البقرة وهي العجلة))([1])، (ينظر: شكل "10").

وَالبقرة أقدس الحيوانات، ((تمثل الإلهة "حتحور"، إلهة النساء والجمال والحب والموسيقى))([2])؛ ولذلك مُثِّلَتْ "حتحور" ((دائما بشكل امرأة لها أذنا البقرة، أو يعلو رأسها زوج قرون حينا، وقحف الثور والمزهر أيضا))([3])، (ينظر: شكل "11").

وَقد مُثِّلَتْ "إيزيس" على شكل بقرةٍ؛ تأكيداً لوظيفتها الإخصابيَّة، المقابلة في أنوثتها للآخر الْمُذَكَّرِ، ممثلاً في الثَّوْرِ السَّماويّ، الرَّامز للإله "تمُّوز"، وَيستدعي ذلك التَّصوير، وَتلك الأنثويَّة؛ وَضْعِيَّات: الحمل، وَالإنجاب، وَالإرضاع، وَجميعها صورٌ تَعُجُّ بالخصوبة وَالحياة، كما شَكَّلَتِ البقرة للمزارع الغربيِّ، وسيلةً مُهِمَّةً من وسائل الحراثة؛ فَهي الَّتي تَجُرُّ الْمِحرَاثَ الزِّراعيَّ الَّذي يُهَيِّئُ الأرض وَيُقَلِّبُهُا؛ تمهيداً لاستقبال البذور النَّباتيَّة، في رَحِمِ الأرض الأُمِّ؛ لتنمو بمباركة ترميزها الأرضيِّ، وَرَحْمَةِ إِنْعَامِهَا السَّماويِّ، ممثَّلا في الْغَيْثِ المنزَّل بأمرها؛ فهي حاضرةٌ على الدَّوام في سائر الأرجاء السَّماويَّة وَالأرضيَّة، وَالعوالم: الحيوانيَّة، وَالنَّباتيَّة، وَالبشريَّة، لا سيَّما إذا تعلَّق الأمر بِفِعْلِ الخصوبة، وَإِشَاعَةِ الحياة.

وَيُضَافُ إلى الرَّمز السَّابق، رمزٌ حيوانيٌّ كان له أثرٌ كبيرٌ، في ملاحم "البابليِّين" كما رأينا سابقاً، لا سيَّما ملحمة "جلجامش"، تلكم هي الحيَّة الَّتي ((اعتبرت إحدى صفات الفرعون المصري، وهي روح النيل، كما اعتبرت الحية حارسة للينابيع والكنوز والخصوبة))([4]).

فَالحيَّة رمزٌ من رموز الخصوبة، وَقد ارتبطت في الفكر الغربيِّ بالمرأة وَالحياة، وَجاء في "لسان العرب" لِـ"ابن منظورٍ" أنَّ: ((الْحَيَّةَ: الْحَنَشُ الْمَعْرُوفُ، اشْتِقَاقُهُ مِنَ الْحَيَاةِ فِي قَوْلِ بَعْضِهِمْ))([5]).

وَنجد في الغرب الإفريقيِّ فَصْلاً آخرَ، من فصول تقديس الحيَّة، باعتبارها رمزاً من الرُّموز الدِّينيَّة، ذات الصِّلة الوثيقة بالمرأة؛ فَقد قام السَّحَرَةُ بتوحيد أرواحهم ببعض الحيوانات

---

1) السَّوَّاح: لغز عشتار، ص71.

2) سيف الدِّين، إبراهيم نمر وَآخرون: مصر في العصور القديمة، مراجعة: أ.محمَّد غربال، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط2، 1998م، ص180.

3) إيمارا. أوبوايه: تاريخ الحضارات العام ـــ الشَّرق وَاليونان القديمة ـــ 1: 87.

4) نعمة: ميثولوجيا وَأساطير الشُّعوب القديمة، ص39.

5) مادَّة (حيا).

الوحشيَّة؛ لإيمانهم أنَّ هذا التَّوحُّد يُعَزِّزُ قواهم السِّحريَّة، وَاختارت المرأة السَّاحرة الأفعى لهــذه الغاية([1]).

وكانت الحيَّة مقدَّسةً في الحضارة الفرعونيَّة؛ حيث ((كانت تنقش صورتها على أبواب المعابد المصرية كما كانت تزين تاج فرعون))([2]).

إنَّ ما بحثناه سالفاً؛ يعني اتِّحاداً في الرُّؤية "الميثولوجيَّة" المصريَّة، للمرأة الحيَّــة؛ مــن حيث كَوْنِ الحيَّة رَمْزاً أصيلاً للحكمة وَالحياة، وَيُؤَكِّدُ ذلك ما ذهب إليه العلاَّمة "ابــن منظــور" بشأن الحيَّة وَحوَّاء؛ حيث يخلص بعد بَسْطِهِ مجموعةً من آراء العلماء، إلى أنَّ: ((هَذِهِ الألْفَــاظَ اقْتَرَبَتْ أُصُولُهَا وَاتَّفَقَتْ مَعَانِيهَا))([3]).

وَتمتَّعت الغزالة بقداسةٍ خاصَّةٍ، في فكر "المصريِّين" القدامى؛ فَهي حيوانٌ يرمــز إلــى الخصوبة وَالحــياة؛ لذلك حرص المصريُّ على اصطيادها في طقوس الصَّيْدِ النُّسُكِــيِّ؛ لتقديمها قرباناً بَيْنَ يدي الإلهة الكــبرى، وَقد أظهرت بعض الكتابــات التَّصــويريَّة عمليَّــة اصــطياد الغــزلان؛ لغاياتٍ دينيَّةٍ بَحْــتَةٍ([4])، كما قَدَّمَهَا الملك بَيْنَ يدي ملكــته، باعتبارها قرباناً مقدَّســاً، (ينظر: شكل "12").

وَقدَّس "المصريُّون" القدامى الطُّيور، وَعَدُّوهَا رموزاً للإلهة "إيزيس"، ((التي غالباً مــا يُعيرُهَا الفن الفرعوني جناحيْن كبيريْن))([5])، وَعندما لا تبدو الإلهة الكبرى في صورة الطَّائر، فَإنَّ الطُّيور تظهر إلى جانبها في الأعمال التَّشكيليَّة، وَقد دخلت في صُلْبِ طقوســها العباديَّــة؛ فَكانت كاهنات المعبد المصريِّ، يلبسن أرْدِيَةً من رِيشِ النُّسُورِ، وَيضعن أقنعةً على هَيْئَــةِ رَأْسِ النَّسر، خلال النُّسُكِ القربانيِّ؛ ممَّا يعني رمزيَّة الطَّائر الكَاسِرِ للأُمِّ المصريَّة الكبرى([6]).

وَجُسِّدَتِ المرأة المثال على الصَّعيد النَّباتيِّ، في شجرة الحياة، وَروح الغاب؛ ممَّا يُظْهِــرُ علاقة الأُمِّ الكبرى بالخضرة النَّباتيَّة، الَّتي تُغَطِّي وديان الأرض، وَسهولها، وَجبالها، ما دامــت الإلهة حاضرةً في تلك الأرجاء؛ فَعــودة الرَّبيــع وَالاخضــرار؛ تعنــي عــودة الأُمِّ الكبــرى؛ وَانحسارهما وَتراجعهما؛ يُؤْذِنَانِ برحيلها الَّذي يُخَلِّفُ في قلوب مُحِبِّيهَا الحسرة وَالألم.

وَرأى "المصريُّون" القدامى أنَّ ((الشجرة حاملة الأذرع الإلهية، والمسؤولة عن العطاء

---

1) ينظر: النُّوريُّ: الأساطير وعلم الأجناس، ص70.

2) سيف الدِّين: مصر في العصور القديمة، ص181.

3) لسان العرب، مادَّة (حيا).

4) ينظر: العابد، محمود سليم: مبادئ التَّاريخ القديم، المطبعة الوطنيَّة، عكَّا، 1934م، ص25.

5) السَّوَّاح: لغز عشتار، ص148.

6) ينظر: نفسه، ص149.

والخصب، ففي بعض القبائل الإفريقية رمزت الشجرة إلى الإلهة الأم فقدستها النساء))([1]).

كما اعتقدوا أنَّ شجرة "الجُمَّيز" ((مستقر الإلهة أنثى طيبة، تنفع الناس ببركتها، وقد وُحِّدت هذه المعبودات المرتبطة بمثل هذه الأشجار مع الإلهة "حتحور"، منذ الدولة القديمة التي منحت لقب سيدة الجميزة))([2]).

وَتُظْهِرُ الصِّناعات المصريَّة جانباً من قداسة النَّخلة في الفكر الغربيِّ؛ فَقد صُنِعَتْ من تُمُورِهَا الخمور الْمُقَدَّمَةُ للآلهة قرباناً؛ يُرتَجَى منه نَيْلُ رِضَاهَا([3])، (ينظر: شكل "13").

وَنستنتج ممَّا سلف؛ أنَّ الشَّجر الأخضر؛ على اختلاف أصنافه وَأشكاله؛ ما هو إلاَّ روح الإلهة الخضراء؛ الَّتي تبعث الحيويَّة في الْغَرْسِ النَّباتيِّ؛ فَيستحيل إِلَى شَجرٍ ثَابِتِ الجذور؛ وَارِفِ الظِّلال؛ كَثِيفِ الأغصان؛ نَاضِجِ الثِّمار؛ وَلعلَّ في هذه الصُّورة الإجماليَّة بأدقِّ تفاصيلها؛ إيحاءً بَالِغَ الدَّلالة على كَوْنِ الشَّجرة رَمْزَاً أخضرَ، خَلِيقَاً بالإلهة الخضراء.

وَيمتدُّ الْجِذْعُ الضَّخْمُ للشَّجرة ــ بجذوره الْمُتَشَعِّبَةِ ــ في بَاطِنِ الأرض؛ ممَّا يُوحِي بالامتداد، وَالثَّبات، وَالارتباط، بَيْنَ الأرض الأمِّ وَشجرتها الْمُكَرَّمَةِ، كما ترتبط كلتاهما بالسَّماء المقدَّسة، من خلال رسول الإلهة الكبرى، ممثَّلاً في نعمها المائيَّة، وَبركاتها المطريَّة.

وَنقرأ في الآثار الأدبيَّة وَالفنِّيَّة للحضارة المصريَّة، حضوراً واسعاً للأُمِّ الكونيَّة الكبرى؛ فَقد حفظت لنا ألواح الطِّين المصريَّة، وَمتون الأهرامات الفرعونيَّة، أساطيرَ عديدةً، شَكَّلَتِ الأُمُّ الكبرى محورها الرَّئيس.

وَتُعَدُّ أسطورة الْخَلْقِ المصريَّة ــ المشاكلة في فحواها وَكثيرٍ من أحداثها وَإحداثيَّاتها، لأساطير الْخَلْقِ في ديانات الشُّعوب المجاورة ــ من أهمَّ الأساطير الغربيَّة؛ فَهي تروي لنا الكيفيَّة الَّتي أَطَلَّتْ من خلالها "إيزيس" الإلهة على العالم، وَتتعدَّد الرِّوايات الخاصَّة بها، وَتتباين طرائقها، لكنَّها تُجْمِعُ على انبثاق العالم من الْعَمَاءِ الْبَدْئِيِّ، وَفي ((نصوص الأهرامات يظهر شكل مبكر من الأسطورة يمثل (آتوم) وهو يخصب نفسه، فيعطي (شو) و(تفنون) الهواء والرطوبة، ومن اتحاد هذين الزوجين جاء (جب) و(نوت) الإله الأرض والإلهة السماء، وهنا يدخل لاهوت "هيلوبوليس" شخوصا من المجموعات الأوزيريسية، ويجعل (جب) و(نوت) يلدان (أوزيريس) و(إيزيس) جنبا إلى جنب مع (ست) و(نفتيس)، متممين بذلك التسعة

---

1) نعمة: ميثولوجيا وَأساطير الشُّعوب القديمة، ص29.

2) تشرني: الدِّيانة المصريَّة القديمة، ص24.

3) ينظر: هودجز، هنري: التِّقنية في العالم القديم، ترجمة: رندة قاقيش، مراجعة: د.محمود أبو طالب، المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1995م، ص143، 144.

الهيلوبوليسية))([1]).

وَهكذا؛ فَإِنَّ المرأة المثال تُمَثِّلُ نتاج اتِّحاد إلهي الأرض وَالسَّماء المذكَّر وَالمؤنَّث؛ وَلعلَّ اتِّحادهما يَشي بأهمِّيَّة الجبل وَقداسته في الفكر المصريّ؛ لأنَّه شَكَّلَ وسيلة ذلكم الاتِّحاد؛ وَلـذلك قَدَّسَ الأقدمون الجبل، وَكانوا يُجِلُّونَهُ وَيُعَظِّمُونَهُ، وَيُقيمُونَ معابد الأُمِّ الكبرى على سَفْحِهِ؛ ليكون حلقة الوصل بَيْنَ الأرض الأُمِّ وَحضورها السَّماويّ، وَقد نظر الإنسان القديم إلى الجبل العـالي بِعَيْنِ الخوف وَالرَّهْبَة، وَاعتبره مَسْكَنَ الآلهة، وَكان هذا الاعتقاد منتشراً في معظـم الـدِّيانات القديمة، كما كان يُعْتَبَرُ مصدراً أصيلاً، للينابيع المائيَّة المقدَّسة، وَمسكنا لـلأرواح، وَخلاصـة القول: إنَّ الجبل مقدَّسٌ في مختلف الدِّيانات القديمة وَالمعاصرة([2]).

وَجاء في أساطير "المصريِّين" ذِكْرُ أسطورة "أوزيريس" وَ"إيزيس"، المُشَاكِلَة فـي غَيْـرِ وَجْهٍ من الوجوه، للثُّنائيَّة العشتاريَّة التَّمُّوزيَّة، في الأَثَرِ العراقيِّ القديم، وَثنائيَّة "بعل" وَ"بعلة" في فِكْرِ "الكنعانيِّين" وَ"العبرانيِّين" على السَّواء، وَيكمن وجه الشَّبه بَيْنَ هذه الأساطير جميعـاً، فـي موت الإله المذكَّر بِغَيْرِ طريقة، وَهبوطه إلى العالم الأسفل، وَبَعْثِ الإلهة الأنثى له من جديد.

وَتقول الأساطير المصريَّة: إنَّ "أوزيريس" ((من أصل إلهي مات وتقطعت أعضاؤه من قبل قوى البشر، ثم بعث حيا من جديد وأصبح ملكا على العالم الأسفل، وحاكما على الأمـوات، وهناك أسطورة تقول أن "أوزيريس" قتل ووضع في صندوق وقذف إلى النيل، وحملته الأمواج حتى شاطئ جبيل (بيبلوس) في فينيقية، ثم بعث من جديد وعاد إلـى الحيـاة بفضـل زوجتـه (إيزيس)، وبذلك أصبح رمز القيامة))([3]).

وَتصل أسطورةٌ أخرى بـ"أوزيريس" إلى النِّهاية ذاتها، فَتسلمه إلى الموت، لكن على يد "ست"، الَّذي ((وضعه في صندوق ورماه في النيل إلا أن ايزيس إعادته إلـى الحيـاة مـرتين باستثناء عضو الذكورة الذي بقي مفقودا، وعندما كبر ابنه حورس قام بحرب مع ست وانتقم في النهاية لأبيه))([4]).

وَتُجْمِعُ الرِّوايات الثَّلاث لأسطورة البَعْثِ الأُوزيريّ، على اضـطلاع المـرأة المثـال، بوظيفتي: البعث، وَالإحياء، لروح الحياة، في جسد عشيقها وَزوجهـا "أوزيـريس"، بمشـاركةٍ سحريَّةٍ من أختها "نفتيس".

وَقد وصفت نصوص الأهرام العجائب وَالخوارق المصاحبة للبعث الأوزيريّ:

---

1) هووك، صموئيل: منعطف المخيِّلة البشريَّة، ترجمة: صبحي حديدي، دار الحوار للنَّشر وَالتَّوزيع، اللاذقيَّـة، سوريَّا، ط1، 1983م، ص58.

2) ينظر: نعمة: ميثولوجيا وأساطير الشُّعوب القديمة، ص37.

3) العريبيُّ: الدِّيانات الوضعيَّة المنقرضة، ص149.

4) نفسه، ص150.

((إنَّ أمْوَاهَ الحياة الَّتي توجد في السَّماء تأتي
إنَّ أمْوَاهَ الحياة الَّتي توجد في الأرض تأتي
إنَّ السَّماء تحترق لأجلك
إنَّ الأرض ترتعد لأجلك ...))([1]).

فكما غرق "أوزيريس" في مياه "النِّيلِ"، فسيكون بعثه منها، بأمرٍ من إلهة "النِّيل"، ممثَّلةً في الأمِّ المصريَّة الكبرى "إيزيس"، الَّتي امتلأ قلبها فَزَعَاً وَفَرَقَاً على مَوْتِهِ، ((ويلعب إغراق أوزيريس والعثور عليه في النيل دوراً هاماً في طقوس مصر الفصلية، إن نقطة الانعطاف في ارتفاع وانخفاض النيل سنويا كانت تمثل ميثولوجيا بغرق أو موت أوزيريس وبعثور إيزيس عليه، وبعثه عن طريق الفنون السحرية لإيزيس ونفتيس، وكان تفصيل الأسطورة يمثل طقوسا يكون النيل مشهدها، ولا ننسى أيضا أن ميثولوجيا أوزيريس النيل وطقسها ترتبط مع وظائف الملكية في مصر))([2]).

وَفي ذلك خَيْرُ دليلٍ، على أهمِّيَّة الرِّحلة الملوكيَّة النِّيليَّة، الَّتي أشرنا إليها سابقاً، وَالَّتي تُؤَكِّدُ تمثيل الملك المصريِّ لبعث "أوزيريس"، الْمُلْتَاعِ محبَّةً وَشَوْقَاً للاتِّحاد مَجَدَّدَاً بالإلهة الأنثى، الْمُمَثَّلَة بكبيرة كاهنات المعبد، وَربما الملكة؛ إيذَانَاً بِعَوْدَةِ الْخِصْبِ الرَّبيعيِّ، وَتَجدُّد النَّماء العالميِّ، (ينظر: شكل "14").

وَترتبط "إيزيس" بالإله "رع"، في أسطورةٍ حفظتها لنا المدوَّنات المصريَّة القديمة، وَالإله "رع" من ((أهم الأسماء وأكثرها شيوعا للإله الشمس، الذي ينضم إلى آلهة كثيرة أخرى، ويصور عادة في شكل إنساني، وعبد منذ البداية كخالق العالم والحاكم عليه، وهو يقطع بقاربه السماء في النهار، والعالم الآخر في الليل، كانت "هليوبوليس" "أون" مركز عبادته الرئيسية منذ أقدم العصور))([3]).

وَتظهر "إيزيس" في هذه الأسطورة إلهةً سَاحِرَةً مَاكِرَةً، وَخلاصتها: أنَّ "إيزيس" الإلهة الحكيمة، وَازَتْ معرفتها معرفة "رع"، الَّذي صنع كُلَّ شيءٍ وَشَاخَ، بعد أن تقدَّمت به السُّنون، فلم يعد يملك السَّيطرة على لُعَابِهِ السَّائِلِ من شِدْقَيْهِ، ليتساقطَ على الأرض، فَما كان من "إيزيس" إلاَّ أن عَجَنَتْ هذا اللُّعاب الْمُتَسَاقِطَ بتراب الأرض؛ لتصنعَ منه ثعباناً مقدَّساً عَضَّ "رع"؛ فَملأ

---

1) برستيد، جيمس هنري: تطوُّر الفكر والدِّين في مصر القديمة، ترجمة: زكي سوس، دار الكرنك، القاهرة، مصر، (د.ت)، ص213، 214؛ ينظر: سعد الله، د.محمَّد علي: تطوُّر المثل العليا في مصر القديمة، مؤسَّسة شباب الجامعة، الإسكندريَّة، مصر، 1989م، الفصل الثَّالث: "دور الإله أوزير في مفهوم المثل العليا".

2) هووك: منعطف المخيِّلة البشريَّة، ص62، 63.

3) هورنونج، أريك: وادي الملوك ــ أفق الأبديَّة والعالم الآخر لدى المصريِّين ــ ترجمة: محمَّد موسى، مراجعة: د.محمود طه، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط1، 1996م، ص356.

الدُّنيا صُرَاخاً وَعَوِيلاً؛ ممَّا أدَّى إلى ذُهُولِ آلهة التَّاسُوعِ؛ فاستغاث بهم "رع"؛ كي يُخَلِّصُوهُ من أَلَمِ اللَّدْغَةِ النَّارِيَّة؛ فَتقدَّمت "إيزيس" طَالِبَةً منه التَّصريح باسمه؛ كي يحيا من جديد؛ فعدَّد لها أسماءه وَصفاته المعروفة؛ فَأجابته: أنَّ اسمه غير موجود بَيْنَ تلك الأسماء؛ وَرضخ "رع" لطلب "إيزيس"؛ فَباح لها باسمه؛ وَشرعت على الفور في قراءة تعويذتها السِّحرِيَّة؛ لِطَرْدِ السُّمِّ من جسده([1])، قَائِلَةً: ((أخرج سم، إظهر من رع، عين حورس، إظهر من الإله، وتلألأ بدون فمه، أنا عملت، أنا أسقطت فوق الأرض السم الذي هُزِمَ، مؤكدٌ تم إخراجه من إله عظيم اسمه رع، فليعش هو، السم فليفنى وبالعكس، شخص معين، الابن الخاص بسيدة معينة فليعش، السم فليفنى))([2]).

وَلهذا اعتقد "المصريُّون" أنَّ ((إيزيس وسخت وإمحوتب هم آلهة الطب الحقيقية، وأن صفاتها الجمالية كانت جذابةً للأرواح، وإليها المرجع في كل ما حازه زوجها أوزيريس من العظمة في دولته، وكانت تدعى هاتور إلهة السماء، وتدعى نيت إلهة التناسل، وينسبون إليها اهتماما عظيما بالحوامل، وشيدوا باسمها معبداً خاصَّاً مُعَدَّاً لتعليم القابلات وتمريض الحبالى، وتقصده النساء عندما يعتريهن عرض في أثناء الحمل، سواء من عوارضه أو بأسباب أخرى، فتستمر فيه الحبالى، ويعتنى براحتهن، وتبذل لهن الأدوية حتى ينلن الشفاء، ويضعن حملهن بسلام))([3]).

وَرأى "المصريُّون" القدامى أَنَّهُ ((إذا كانت الآلهة هي مصدر الخير والشر والصحة والمرض، فإن الطريق الوحيد إلى الشفاء لا يكون إلا بالصلاة والدعاء وتقريب القرابين لإرضاء الآلهة، وباستعمال البخور والعقاقير المضادة، أو بحمل التعاويذ والطلاسم التي تمنع الإصابة بالعين))([4])؛ فلا غرابة إذاً أن يكون للتَّعاويذ السِّحريَّة، تلك المنزلة العليَّة، في فِكْرِ "المصريِّين" القدامى ؛ ولذلك حرصوا على مُحَاكَاةِ تعويذة "إيزيس"، وَتَمَثُّلِهَا في تطبيبهم لجراحهم، وعلاجهم لمرضاهم.

وَنجد في تضاعيف الألواح الطِّينيَّة المكتشفة تَراتيلَ دينيَّةً، أُعِدَّتْ لِيُرَتِّلَهَا وَيُنْشِدَهَا الشُّعراء وَالكهنة، في حَضْرَةِ الأمِّ الكونيَّة الكبرى، صَاحِبَةِ القَلْبِ الرَّحِيمِ، الَّتي رِيضَتْ قلوبهم لها؛ فَأقبلوا عليها مُؤَمِّلِيْنَ، رَاجِيْنَ، مُخْبِتِيْنَ.

---

1) ينظر: الماجديُّ: الدِّين المصريُّ، ص123.

2) برج: آلهة المصريِّين، ص441.

3) جيار، د.يوليوس، وَريتر، لويس: الطِّب والتَّحنيط في عهد الفراعنة، تعريب: أنطون زكري، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط2، 1996م، ص20.

4) مرحبا، د.محمَّد عبد الرَّحمن: الجامع في تاريخ العلوم عند العرب، منشورات عويدات، بيروت ــ باريس، ط2، 1998م، ص90.

وتُعَرِّفُ "إيزيس" في إحدى تلك المغنّيات بوظيفتها الإخصابيَّة، وَنتاجها الإلهيِّ، وَعاطفتها الأموميَّة الصَّادِقَة، قَائِلَةً:

((أنا إيزيس الَّتي حملت من زوجها، وَولدت له الإله حور

لقد ولدت حور بن أوزيريس بَيْنَ مستنقعات خميس

وَكنت على ذلك جِدُّ مغتبطةٍ

لأنِّي توسَّمت فيه الأخذ بثأر أبيه

وكم كنت حريصةً على أن أخفيه

فَغيَّرت ملامحه حتَّى لا يهتدوا إليه فَيقتلوه

وَكنت أخرج به من مكانٍ إلى مكانٍ سعياً وراء القوت

وَكنت حين أضطر أن أُخلِّيَهُ وحيداً وَأنا أسعى

أقطع سعيي وَأرتدُّ إليه لهفةً

وَما إن تقع عيناي على عَيْنَيْهِ حتَّى أرتمي عليه وَأُقَبِّلَهُ

مسكينٌ حور بشعره الذَّهبيِّ وَمُحَيَّاه الجميل

كأنِّي به وَهو في مهده يصرخ، يبكي أباه

الَّذي فقده وَهو لا يزال جنيناً في بطن أُمِّهِ

وَكم بلَّل الأرض بماء عَيْنَيْهِ

وَروى التُّراب بلعاب شَفَتَيْهِ

وَها هو ذا جسدٌ هَامِدٌ، وَقلبٌ غَيْرُ نَابِضٍ ...))([1]).

وَورد في مقطعٍ من أنشودةٍ خاصَّةٍ بالإله "أوزيريس"، نُقِشَتْ على شَاهِدِ قَبْرٍ لرجلٍ يُدْعَى "أمنموس"، حوالي (1550) ق.م، الأبيات التَّالية:

((إيزيس القويَّة الَّتي عملت من أجل أخيها والَّتي بحثت عنه بغير كللٍ

وَالَّتي جابت مِصْرَ كالحدأة (النَّائِحَةِ) لا تستريح حيث وجدته

وَالَّتي احتفلت وجاءت بأخيها إلى الاستقرار

وَالَّتي قوَّت ضعف من كان متعب الفؤاد

وَالَّتي تلقت البذرة وَحملت بالوريث

وَالَّتي أرضعت الطِّفل في الوحدة، وَكان المكان حيث كان مجهولاً

وَالَّتي قدَّمته حين اشتدَّ ساعده في قاعة جب ...))([2]).

---

1) عكاشة، د.ثروت: الفنُّ المصريُّ، دار المعارف، مصر، (د.ت)، 3: 1197.

2) كريمر: أساطير العالم القديم، ترجمة: إمام عبد الفتَّاح؛ نقلاً عن: العريبي: الدِّيانات الوضـــعيَّة المنقرضـــة، ص173.

وَيختصُ المقطع الإنشاديُ السَّابق، بِحِكَايَةِ الأَثَرِ النَّاجِمِ عن جِمَاعِ "أوزيريس" وَ"إيزيس"؛ حيث حفظت الأخيرة في أَحْشَائِهَا، وَدَاخِلَ رَحِمِهَا، البذرة الَّتي وَهَبَهَا إِيَّاهَا "أوزيريس"؛ وَالَّتي استحالت طِفْلاً وَدِيعاً سُرْعَانَ ما شَبَّ، وَكان صَاحِبَ رِفْعَةٍ، وَسُمُوٍّ، وَقَدَاسَةٍ، مُكْتَسَبَةٍ من قَدَاسَةِ وَالِدَيْهِ.

وَتُقَدِّمُ لنا إحدى التَّراتيل المصريَّة القديمة، أُنْمُوذَجاً رَائِعَاً في رِثَاءِ الآلهة، لا سيَّما رثاء الإله "أوزيريس"؛ ذلك أَنَّهَا تُمَثِّلُ لَوْعَةَ الإلهة الأُمِّ على فقدان الأخ، وَالزَّوْجِ، وَالحبيب، وَيقوم بقراءة الرِّثَاءِ امرأتان عَذْرَاوَانِ، يتمُّ نَزْعُ شَعْرِ أعضائهما، وَترتديان على رأسيهما شَعْرَاً مُسْتَعَارَاً، وَتحملان دَفِيناً، وَيُشَارُ إلى اسْمَيْهِمَا على كَتِفَيْهِمَا؛ لتمييز "إيزيس" من "نفتيس"، وَتُرَتِّلاَنِ سَوِيَّاً المقطع الشِّعريَّ التَّالي:

((أنا امرأةٌ مفيدةٌ لأخيها

أنا زوجتك وَشقيقتك وَأُمُّكَ

عُدْ إذن إليَّ، على جناح السُرعة

لأنِّي أشتاق لمشاهدة وجهك من جديدٍ، من الزَّمن الَّذي

لم أتمكن من تأمُّله فيه، فَالظَّلام يبقى لنا هنا

في عيوننا وَإن كان رع في السَّماء

إنَّ السَّماء وَالأرض متَّحدتان وَالظَّلام يُخَيِّمُ اليوم على الأرض

إنَّ قلبي يحترق لانفصاله عنك، يَا للويل ...))([1]).

وَقد حَفِظَتْ لنا أوراق البَرْدِيِّ، كثيراً من الأشعار الغزليَّة، المُفْعَمَةِ بالرِّقَّةِ، وَالجمال، وَالعذوبة، وَالَّتي تُظْهِرُ مَفَاتِنَ المرأة، وَتُمْعِنُ في وَصْفِهَا، وَوَصْفِ التَّوقِ الذَّكريِّ للاتِّحاد بها، فَتقول بَرْدِيَّةُ "هاريس":

((حبيبتي حديقةٌ

مملوءةٌ ببراعم وَزهور اللُّوتس

وَصدرها يموج بفاكهة الحبِّ

وَذراعاها متعةٌ

وَشفتاها شركٌ منصوبٌ للطَّيْرِ

وَأنا إوزَّةٌ بريَّةٌ يجذبها الطُّعْمُ))([2]).

---

1) لالويت، كلير: نصوصٌ مقدَّسةٌ وَنصوصٌ دينيَّةٌ من مصر القديمة، ترجمة: ماهر جريجاني، دار الفكر للدِّراسات وَالنَّشر وَالتَّوزيع، القاهرة، مصر، 1996م، 2: 105، 106؛ نقلاً عن: الماجدي: الدِّين المصريُّ، ص127، 128.

2) السُّويفيُّ: مصر القديمة، ص145.

وَيُظْهِرُ الفنَّان المصريُّ وظائف الأمِّ الكبرى، من خلال التَّصاوير الوثنيَّة، وَالتَّماثيل الصَّخريَّة، الَّتي نحتها بِيَدَيْهِ، لِتَمَثَّلَ أمام العبَّاد في مُتَنَسِّكَاتِ الرَّبَّة الكبرى، الْكَائِنَةِ في سَائِرِ الأَقَالِيمِ الْمِصْرِيَّة.

((وتقصَّد بعض الفنانين المصريين، في بعض صورهم النسوية، أن يصوروا ثوب الأنثى محبوكاً حبكاً كاملاً على جسدها بحيث يجسم مفاتنها، ويبرز تقاسيم جسدها، أو يصوروا ثوبها فضفاضاً شفافاً يكشف عن مفاتنها ولا يحجب تفاصيل جسدها، أو يهملوا تصوير الثوب تماما في الصورة الصغيرة، ويكتفوا برسم خطوط تعدد نهاية أكمامه ونهاية ذيله، وترمز بالكاد إلى وجوده، وكانوا إذا أظهروا صورة الأنثى بالنقش البارز، تدرجوا بمستويات النقش وعبروا بتدرج سطوحه بين الارتفاع والانخفاض والانحناء والاستدارة، عن مواضع الفتنة في جسم صاحبة الصورة في جرأة وصراحة))([1])، نَاهيك عن أنَّ كثيراً من تماثيل الإلهة الكبرى، أو أصنام ممثِّلاتها الأرضيَّة من الملكات، وَسائر الكاهنات، كانت عارية الصَّدْرِ على الأَقَلِّ؛ في إشارةٍ واضحةٍ إلى الخصوبة وَالجمال، كَتمثال "نفرتيتي"، الَّذي عُثِرَ عليه في معبد الإله "آتون"، دَاخِلَ حَرَمِ "الكرنك"، وَهو يُظْهِرُهَا مُرْتَدِيَةً ثَوْبَهَا الشَّفَّافَ المفتوح من الأمام، وَتضع فوق رأسها تاج "مِصْرَ" المزدوج، الَّذي ما زالت بعض أجزائه بَاقِيَةً بِالتِّمثال([2]).

وَيَشِي تركيز الفنَّانين على مناطق الخصوبة في جسد المرأة؛ بأهمِّيَّة أعضاء الأنوثة في الفكر الغربيِّ؛ ذلك أنَّهَا تُمَثِّلُ القوَّةَ الإخصابيَّة ــ الَّتي يتمتَّع بها الجسد الأنثويُّ ــ القادرة على جَلْبِ المظاهر الأموميَّة، بصورها الْمُتَنَوِّعَة؛ ممثَّلةً في عمليتي: الإنجاب؛ وَمن ثَمَّ الإرضاع.

وَللأُمِّ الكبرى ((آلاف التماثيل تمثلها وهي ترضع ابنها حورس، وهي تحتضنه فوق ركبتيها))([3])، (ينظر: شكل "15")، كما كانت ((ترسم لابسةً قرصاً شمسياً بين قرني بقرة))([4])، وَيمكن ملاحظة ذلك في النُّقوش البارزة، الَّتي تحتويها دَهَالِيزُ المعابد المصريَّة.

وَقد صوَّر الفنَّان المصريُّ الإلهة الأمَّ، وَهي تجلس على عَرْشِهَا الْمَلَكِيِّ، وَيعلو رأسها قرنا البقرة، وَالقرص الشَّمسيُّ، وَفي داخله الحيَّة، بينما يذبح الملك لها القربان الْمُبَجَّلَ، ممثَّلاً في الغزالة المقدَّسة([5]).

وَشُكِّلَتْ التَّماثِيل النِّسائيَّة المصريَّة، من الصَّلْصَالِ، وَالفخَّار، وَالعاج، وَحرص الفنَّانون

---

1) مجموعة مؤلِّفين: تاريخ الحضارة المصريَّة، ص289.

2) ينظر: سامسون: نفرتيتي، ص66.

3) نعمة: ميثولوجيا وأساطير الشُّعوب القديمة، ص169.

4) نفسه، ص169.

5) ينظر: الشَّايب، زهير: وصف مصر، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط1، 1988م، 1: 101.

وَالمثّالون في بعضها، على إِبْرَازِ الْعَجُزِ، وَمواطن الخصوبة، في الجسد الأنثويِّ الفنّان([1]).

وَإجمالاً؛ فَإِنَّ الإلهة الكبرى، وَزوجها وَابنها "حورس"، يتربَّعان على رأس الآلهة المنقوشة فَوْقَ صورة الملك "آمون"، في لَوْحَةِ "رعمسيس" الرَّابع([2]).

وَقد تَمَّ الكشف عن مجموعةٍ من التَّماثيل الثُّنائيَّة، الَّتي تُكَرِّسُ مفهوم الزَّوجيَّة الملكيَّة، وَتُؤَكِّدُ الاقتران الذَّكريَّ الأنثويَّ؛ لاستمراريَّة الحياة وَالْخِصْبِ، بَيْنَ أبناء الجنس البشريِّ المصريِّ، وَمنها تمثال "رع حتب" وَزوجته "نفرت"، الَّذي صُوِّرَ في كتلةٍ واحدة، ((ويبدو التعبير عن التعاطف الزوجي الواضح في التمثال الثنائي لمنكاورع وزوجته، متمثلا في لمسة الحنان في يدي الزوجة، وهما تحيطان برقة بذراع الملك وصدره، ومن المؤكد أن هذه الفكرة في التعبير بالنحت عن التعاطف والتعانق بين الزوجين قد انتقلت بسرعة إلى تماثيل الأفراد غير الملوك، ولذلك فقد استطاع الفنان النحات أن يعبر عن تعانق متبادل بين كل من الزوج وزوجته))([3]).

وَقد عُثِرَ في ((حفائر المعبد الجنائزي لمنكاورع على بعض التماثيل الجملية التي تمثل الملك وعن يمينه المعبودة حتحور))([4])، (ينظر: شكل "16")؛ وَتَعُجُّ هذه التَّماثيل بِالسَّعادة وَالفتنة، الْمُتَرَتِّبَتَيْنِ على الْقِرَانِ الْمَلَكِيِّ، ((وتشهد بذلك تماثيل كل من الملكة حتشبسوت والملك تحتمس الثالث، فهي تمثلهم في صور جميلة تتصف بالقوة والليونة))([5]).

وَتُبِيْنُ هذه التَّماثيل الثُّنائيَّة؛ عن تقديس الْعِشْرَةِ الزَّوجيَّة، في "الميثولوجيا" المصريَّة القديمة؛ ذلك أنَّهَا الكفيلة بإنجاب الأولاد؛ وَإِعْمَارِ سائر البلاد، وَتُعَدُّ هذه التَّماثيل مُحَاكَاةً للتَّوحُّد الزَّوجيِّ الأكبر، الَّذي تَمَّ على صَعِيدِ الإِلَهَيْنِ: "أوزيريس" وَ"إيزيس"، وَتَمَثَّلَهُ من بعد الملك الكاهن وَالملكة الكاهنة.

---

1) ينظر: صالح، د.عبد العزيز: الشَّرق الأدنى القديم ــ مصر وَالعراق ــ مكتبة الأنجلو المصريَّة، القاهرة، مصر، 1984م، 1: 49.

2) ينظر: حسن، سليم: مصر القديمة، مطبعة دار الكتب المصريَّة، القاهرة، مصر، 1951م، 8: 19.

3) ألدريد، سيريل: الحضارة المصريَّة، ترجمة وتحقيق: مختار السُّويفي، مراجعة وتقديم: أحمد قدري، الدَّار المصريَّة اللُّبنانيَّة، القاهرة، مصر، ط3، 1996م، ص183.

4) السَّيِّد، د.رمضان: تاريخ مصر الفرعونيَّة منذ أقدم العصور حتَّى عام 332 ق.م، مكتبة نهضة الشَّرق، مصر، (د.ت)، ص277.

5) توفيق، د.سيِّد: معالم تاريخ وحضارة مصر الفرعونيَّة، دار النَّهضة العربيَّة، مطبعة جامعة القاهرة، مصر، 1990م، ص364.

وَيمكننا ملاحظة التَّعدُديَّة، في مسمَّيات الأُمّ المصريَّة، من خلال الاطّلاع علـــى الإرْثِ "الميثولوجيّ" للحضارة الفرعونيَّة، وَمن تلكم المسمَّيات: "حتحور"، وَ"حاتور"([1])، وَ"مرتسيغر"([2]).

وَيرتدُّ هذا التَّعدُّد في أسماء الأُمّ المصريَّة الكبرى؛ إلى التَّباين اللَّهجيّ، وَاختلاف التَّسمية الإقليميَّة لها؛ فَقد عُرِفَتْ في كُلِّ إقليمٍ، بل في كُلِّ مدينةٍ، بمسمَّىً يُخَالِفُ مسمَّياتها فـــي الأقـــاليم الأخرى، لكنَّها عُرِفَتْ بِــ"إيزيس"، على الصَّعيد الجماهيريّ، في الفكر المصريّ؛ وَيُنْبِئُ ذلكـــم عن الحضور الكبير للأُمّ الكبرى، في سائر مَدَائِنِ "المصريِّين" وَأقاليمهم.

وَقد أحصينا في معاجم الأساطير، عشرات الأسماء لإلهاتٍ مصريَّات، قُدِّسْنَ وَعُبِدْنَ في الفكر الدِّينيّ المصريّ؛ وَيعكس ذلكم أهمِّيَّة الأنثى في عبادات "المصريِّين" القدامى؛ كما يُعْطِـــي مُؤَشِّراً حقيقيّاً على قضيَّة التَّناسل الإلهيّ؛ فَالآلهة تتناسل كما البشر؛ وَيكون لها الولد من الذُّكور وَالإناث؛ الَّذين يشبُّون عن الطَّوْقِ كما يشبُّ البشر؛ وَيضطلعون بأدوار إلهيَّـــة؛ يرثونهـــا عـــن آبائهم؛ تمسُّ البشر في مناحي حياتهم كافَّةً؛ فَهناك ربَّاتٌ لرعاية عملية الولادة وَالحمل، وَالرِّياح الجنوبيَّة، وَالحبوب، وَالتَّرانيم، وَحماية مَخَازِنِ الأسرة وَبَيَادِرِهَا، وَالثَّـــرْوَةِ وَالْحَـــظّ، وَالنِّـــزَاعِ وَالشِّقَاقِ، وَالمياه الجارية، وَالمسرحيَّات الهزليَّة، وَالسِّحْرِ، وَالكتابة، وَالعلم ... إلخ.

ها هم أُولاَءِ "المصريُّون"، وَها هي نظرتهم "الميثولوجيَّة" للمرأة المثال، الَّتي حازت على اهتماماتهم وَرعايتهم بصورةٍ بَالِغَةٍ، وَحضرت في أدبهم وَفنِّهم بشكلٍ بَارِزٍ؛ ممَّا يعكـــس الـــدَّوْرَ العظيم، الَّذي اضطلعت به في بلادهم؛ ممثَّلاً في: إِشَاعَةِ الْحُبِّ؛ وَاسْتِجْلاَبِ الْخِصْبِ؛ وَنُصْـــرَةِ مُحِبِّيْهَا؛ وَإِذْلاَلِ مُعَادِيْهَا.

---

1) ينظر: نعمة: ميثولوجيا وأساطير الشُّعوب القديمة، ص198.

2) ينظر: نفسه، ص269.

• الْمَبْحَثُ الْخَامِسُ: الْمَرْأَةُ فِيْ الْفِكْرِ الْغَرْبِيِّ الْقَدِيْمِ:

تفاعلت الحضارة الغربيَّة مع حضارات الشَّرق السَّاميِّ، وَالحضارة الفرعونيَّة القديمة، في سياق الْعَلاَئِقِ: التِّجاريَّة، وَالثَّقافيَّة، وَالعسكريَّة؛ الَّتي أسهمت بشكلٍ كبيرٍ في تَمَاثُلِ الفكرة "الميثولوجيَّة"، وَالطَّريقة العقيديَّة، في الإِطَارَيْنِ: التَّنظيريِّ، وَالتَّطبيقيِّ، للعادات العباديَّة، وَالفعاليات الطُّقوسيَّة، الْمُوَجَّهَةِ للحضور الأموميِّ الكونيِّ، في الْمُسْتَوَيَيْنِ: الإلهيِّ العجائبيِّ الْمُؤَسْطَرِ، وَالإنسانيِّ الواقعيِّ الْمُطَهَّرِ.

وَقد عرف "الغربيُّون" ربَّتهم الكبرى، في مسمَّياتٍ دينيَّةٍ عديدةٍ، وكانت "أفروديت" اليونانيَّة، وَ"ڤينوس" الرُّومانيَّة، أكثرهنَّ شُيُوْعَاً، وَأظهرهنَّ ذُيُوْعَاً، في المنظومة الدِّينيَّة الغربيَّة، وَيرمز التَّجسيدان الوثنيَّان السَّابقان، للنَّجمة السَّماويَّة الْمُؤَلَّهِةِ "الزُّهرة".

وَعُرِفَتْ "أفروديت" في الوسط البيئيِّ اليونانيِّ، بِاعتبارها ((إلهة الحب والجمال ... أم إيروس، وابنة "زيوس" من "هيرا"، ولدت من زبد البحر، وتزوجت من "إيفستو" (يقابلها لدى الرومان ڤينوس ولدى الفينيقيين عشتروت)، وتعتبر "أفروديت" ربة العفة والبكورة والأمومة، إضافة إلى كونها ربة الحب والجمال، وطنها الأول كان في الشرق حيث كانت المثال الأعلى للجمال، وأصبحت فيما بعد إلهة اللذة الجنسية بجميع أنواعها))([1]).

وَيعني الاسم اليونانيُّ "أفروديتي": ((المولودة من الزبد، وهي حامية البساتين والبستانيين والعشاق، والورد والسوسن والزنبق والنرجس مقدسة عندها، وكذلك الحمامة والسنونو والدلفين والإوزة، مسقط رأسها جزيرة سيثيرا، ومنها انتقلت إلى قبرص، ومن هنا سميت السيثيرية أو الإلهة القبرصية))([2]).

وَإذا ما جئنا إلى "ڤينوس" (Venus) الرُّومانيَّة؛ أَلْفَيْنَاهَا ((إلهة للحب والجمال عند الرومان، إضافة إلى كونها إلهة الشهوة والزواج والإخصاب، يقابلها "أفروديت" عند اليونان، وعشتروت عند "الفينيقيين"))([3]).

وَقَدَّسَ "الرُّومان" الأُمَّ الغربيَّة الكبرى، ((واتجه تفضيلهم إلى "ڤينوس"، والدة "إينة" وإلهة روما القومية، فعزا "سيلا" انتصاراته إلى "ڤينوس" السعيدة، وتبنى هذا اللقب لنفسه، والتمس "بومبيوس" النعمة من "ڤينوس" المنتصرة، وأدى قيصر بأبهة العبادة لـ"ڤينوس" الأم، إذ أن

---

1) نعمة: ميثولوجيا وَأساطير الشُّعوب القديمة، ص147.

2) غيربر، هـ.أ : أساطير الإغريق والرُّومان، ترجمة: حسني فريز، دائرة الثَّقافة والفنون، عمَّان، الأردن، 1976م، ص65.

3) نعمة: ميثولوجيا وَأساطير الشُّعوب القديمة، ص154.

عائلته، آل جوليوس، تنحدر منها مباشرة))([1]).

ويُجْمِعُ "الغربيُّون" في الفِكْرِ التَّنظيريَّة السَّابقة، على مركزيَّة الأُمّ الكبرى في العقائد الدِّينيَّة، المُتَمَظْهِرَة طقوساً عباديَّةً، في رحاب المعابد اليونانيَّة وَالرُّومانيَّة؛ وَالغائيَّة المنطقيَّة من تلكم الفعاليَّات الأسطوريَّة؛ تتمثَّل في استشراف الأبعاد الجماليَّة، وَالقيم الخصبيَّة، وَاستجلابها إلى عوالم الطَّبيعة الحيَّة وَالسَّاكنة، بحيث تغدو وَاقعاً مَعيشاً، عَصيَّاً على المَوْتِ اجتياحه، عَصيِّاً على الْجَدْبِ استلابه؛ فهو كَائِنٌ بإرادةٍ أُموميَّةٍ سَاميَةٍ؛ تقهر الفناء ولا تُقْهَرُ، وتنصر الحياة وَلا تُنْصَرُ، كينونتها مائيَّةٌ ملحيَّةٌ؛ وَصيرورتها إلهةٌ كونيَّةٌ، وَقدرتها قوَّةٌ عالميَّةٌ، وَمَرْضَاتُهَا عبادةٌ إباحيَّةٌ، وَنَعْمَاؤُهَا سعادةٌ أبديَّةٌ، كُمُوْنُهَا الْبَدْئِيُّ قَمِينٌ بالظُّهور، وَجمالها الكونيُّ أضحى في سُفُورٍ.

وَقد أدَّى "الغربيُّون" عباداتهم الطُّقوسيَّة، وَجسَّدوها على أرض الواقع المعبديِّ، في مظاهر دينيَّةٍ شتَّى، وَنُسُكٍ أسطوريَّةٍ عِدَّةٍ، من أظهرها طقس البغاء المقدَّس، الَّذي كان شَائِعَاً في عبادات القدامى، على نحوٍ كبيرٍ؛ فَـ((كانت المومسات في أثينا تقيم لها تماثيل خاصة في بيوتهن، وكان قدماء الإغريق يحتفلون بعيدها العظيم في أول شهر إبريل من كل عام))([2]).

وَمن الطَّبيعيِّ بمكانٍ أن تحتفيَ المومسات بِـ"أفروديت"، في معابد "اليونانيِّين"؛ فَهي ربَّة اللَّذَّة، وَالجنس، وَالفسق، جمعت ذلك كلَّه، في كَوْنِهَا بَغِيَّاً مقدَّسةً؛ وَلذلك انتشر هذا المظهر العباديُّ، في الفكر الغربيِّ، وَتمتَّع بقداسةٍ خاصَّةٍ، مُسْتَوْحَاةٍ من قداسة الإلهة الْمَبْذُولَةِ لها تلكم العبادة؛ وَيستدعي ذلك من جماهير عبَّادها أن يُفْسِحُوا المجال لِلْمُجُونِ المقدَّس، لكنَّها الوحيدة الْمُخَوَّلَةُ بإِعْطَاءِ الرُّخْصَةِ لِـ((حرية الاختلاط الجنسي لكل من يشاء))([3]).

وَقد كان لِزَامَاً على ((كل فتاة أن تخدم في معبد أفروديت كبغي مقدسة، وأن تعطي جسدها للغرباء فترة من الزمن قبل أن تتزوج، حيث كان الجنس يمارس بكل أبهة الطقس الديني وجديته، بعيداً عن أي مظهر من مظاهر الدعارة الرخيصة أو إرضاء الميل الشخصي))([4]).

وَقد تَكَرَّسَ البغاء العباديُّ؛ نتيجة تقديس الإنسان للدَّافع الجنسيِّ، وَاعتباره ((قبساً إلهياً يربطه بالمستوى النوراني الأسمى. ففي الفعل الجنسي، يتجاوز الإنسان شرطه الزماني والمكاني، ليدخل في حال هو أقرب ما يكون إلى الآن الأبدي، فينطلق من ذاته المعزولة ليتحد بقوة كونية تسري في الوجود الحي. يفتح مخزون الطاقة الحبيسة لترجع إلى مصدرها الذي منه شعت وفي أجساد الأحياء أودعت. لم يكن الجنس متعة فردية ونشاطاً شخصياً معزولاً، بل طقساً

---

1) إيمارا، أندريه، وَأوبوايه، جانين: تاريخ الحضارات العام، إشراف: موريس كروزيه، ترجمة: فريد داغر، فؤاد أبو ريحان، منشورات عويدات، بيروت ــ باريس، ط3، 1994م، 2: 217.

2) الخطيب: معجم المصطلحات والألقاب التَّاريخيَّة، ص36.

3) نعمة: ميثولوجيا وأساطير الشُّعوب القديمة، ص147.

4) السَّوَّاح: لغز عشتار، ص192.

يربط الإنسان المتناهي بالملكوت اللامتناهي، عبادة يكرر فيها الفرد على المستوى الأصغر، ما قامت به القدرة الخالقة على المستوى الأكبر))([1]).

فَالجنس المقدّس ((استجابة لنداء مبدأ كوني شامل. لذلك ارتبط الجنس بالطقس والعبادة. وكان الاحتفال الديني في بعض جوانبه، مناسبة يُظْهِرُ فيها البشر انسجامهم مع ذلك المبدأ وتحقيقهم لأهدافه وأغراضه، وذلك بالممارسات الجنسية التي تشكل جزءاً من الطقوس المقدسة، حيث يتلقون الطاقة من مصدرها ويعيدون شحن ذلك المصدر بطاقة معاكسة في حركة تناوبية. فالفعل الجنسي على المستوى الإنساني هو مدد من القوة الجنسية الكونية ودعم لها في آن واحد))([2]).

وَبذلكم شَكَّلَ الجنس بِمَظْهَرَيْهِ: الجماعيِّ الشَّعبيِّ، وَالفرديِّ الْمُؤَطَّرِ، بِرِبَاطِ الزَّوَاجِ المقدَّس، عبادة "الغربيِّين" الفضلى؛ لأنَّها مُحَاكَاةٌ مُثْلَى لأفعال "أفروديت" الجنسيَّة، حين جامعت المقابل الذَّكريَّ في الزَّمن الْغَابِرِ؛ فَتولَّد الْكَوْنُ بِأَحْيَائِه، وَعَمُرَ العالم بكائناته، وَانتظمت جميعاً في عوالم متباينةٍ من حيث الْجِنْسِ وَالنَّوْعِ؛ لتتناسلَ في اتِّساقٍ مُحْكَمٍ، من خلال الثُّنائيَّة الزَّوجيَّة؛ فكان العطاء الذَّكريُّ، وَالاستقبال الأنثويُّ، مَصْحُوباً بالإثارة، وَالعنفوان، وَالحركة؛ لِتُكَوِّنَ الإثارة جِنْساً؛ وَتُوَلِّدَ الحركة خِصْبَاً وَحَيَاةً؛ فتنساح القوَّة الإلهيَّة الكونيَّة، في آفاق البسيطة قَاطِبَةً؛ لتنشرَ في الْمَوَاتِ رُوحَ الحياة؛ وَتبعثَ في الأحياء سِرَّ الإِخْصَابِ وَالنَّمَاءِ.

وَقد سَعَى "الغربيُّون" إلى إرضاء الإلهة الكبرى، من خلال الأعياد الدِّينيَّة، الَّتي انتشرت في المدائن اليونانيَّة وَالرُّومانيَّة، على نَحْوٍ كبيرٍ؛ فَاحتفلت "سبارطة" ((بأعياد كثيرة تتخللها الحركات وأغاني الجوقات المتعاقبة، التي أطنب المعجبون في تمجيد نقاوتها القديمة، غير أن أثينا بفضل ثروتها وذوق حكامها وبفضل شمول وقيمة ما تركته للأجيال اللاحقة من مستندات أدبية وفنية، قد كسفت كل منافساتها على هذا الصعيد أيضاً))([3]).

وَاشْتُهِرَ من بَيْنِ الأعياد اليونانيَّة، عيد الإلهة "أثينا". ((وكان الاحتفال به سنوياً، ولكنه يحاط بجلال خاص كل أربع سنوات. وينسب إحداثه إلى صولون أو بيسيستراتوس في الربع الأول من القرن السادس. وضع برنامجه المتنوع المستبدون أولاً، وسارت الديمقراطية على خطاهم وأصبح يستغرق في النهاية تسعة أيام. وكان يستلزم المباريات المختلفة: المباريات الفنية من "غناء" أو "موسيقى"، أي غناء على ألحان آلات موسيقية؛ والمباريات الجيادية أو الرياضية؛ ومباريات الأفراد والجماعات؛ ومباريات القوى أو الخفة، والاختبارات المتناسبة وأعمار المتبارين، من فتيان وشبان ورجال: السباق على ظهر الجياد والرقص بالأسلحة والسباق

---

1) السّوّاح: لغز عشتار، ص177، 178.

2) نفسه، ص80.

3) إيمارا، وأوبوايه: تاريخ الحضارات العام، 1: 367، 368.

بالمشاعل. وكان الفائزون في أشهر المباريات يُعطون الجوائز قوارير مــلأى بزيــت زيتــون الإلهة، وهي القوارير الباناثينية الذائعة الصيت المصنوعة والمزدانة خصيصاً لهذه الغاية))([1]).

وَيشتمل العيد اليونانيُّ المقدَّس، على الذَّبائح وَالقرابين، وَبَيْنَ تلكم القــرابين، ((قطعــة فاخرة هي "البيلوس" المعدَّة لتمثال "أثينا"، تحيكها وتطرزها، طيلة سنوات أربع، فتيات العائلات الكبرى وفاقاً لقواعد تقرّها السلطات، تدور حول موضوع دائم، هــو صــراع أثينــا ضــد الجبابرة))([2]).

وَيُقَدِّمُ المحتفلون بالعيد ملمحاً عباديّاً آخرَ، يتمثَّل في التَّطواف الْمُقْتَرِنِ بعرفان الجميــل وَالأمل؛ لغاية إكرام الإلهة المقدَّسة، ((وهو تطواف طويل تســير علــى رأســه الشخصــيات الرسمية، ويشترك فيه المقيمون الأجانب أنفسهم. وينطلق من شمالي غربي المدينة ... حتــى معابد القلــعة))([3])؛ لِتُؤَدَّى تالياً طقوس الذَّبح وَالقربان، في حضــرة التَّرميــزات الصَّــنميَّة، وَالتَّجسيدات الوثنيَّة، للأُمِّ اليونانيَّة الكبرى.

وَقد عرف "الرُّومان" الأعياد الدِّينيَّة؛ حيث ((ورد ذكر خمســة وأربعــين عيــداً فــي الروزنامات الكتابية التي وصلت إلينا، ولا تحجم الدولة عن التدخل، مكتفية بنشاط الأفــراد، إلا في عدد ضئيل منها. وقد تنوعت الطقوس بصدد الأعياد بنــوع خــاص، مضــاعفة المراســم المختلفة المنشأ والدقيقة التفسير))([4]).

وَقد كانت الأعياد الدِّينية فرصةً سَانِحَةً، لكلِّ الجوْعى وَالمحرومين، في تحصيل ما يسدُّ رَمَقَهُم من الطَّعام الْمَبْسُوْطِ على موائد الإلهة الكبرى؛ كما كانت سبيلَ الخاصَّة وَالعامَّــة؛ فــي استجلاب رَحَمَاتِ الأُمِّ العظمى، وَدَفْعِ غضبها وَنَقْمَتِهَا؛ وَلهذا كُلِّهِ كانت عناية "الغربيِّين" بتنظيمها كبيرةً، وَأضحت مكانتها في نفوسهم عظيمةً.

وَاقترنت الممارسات الدِّينيَّة، في الأعياد وَغيرها من أيَّام العبــادة وَالتَّرهُــب، بطقــوسٍ أسطوريَّة؛ تَوَخَّى العبَّاد منها إرضاء الأمومة النَّاقمة؛ فَهناك في الدَّرجة الأولى، الذَّبيحة المقدَّمة قرباناً للإلهة الكبرى، وَلا مِرَاءَ في ((أن الذبيحة البشرية قد اعتمدت في العصور القديمة. وقد عادت إلى الظهور بين الحين والآخر. ففي السنة 216، تحت تأثير القلق الذي أثارتــه كارثــة "كانا" وبعد استشارة كتب العرافة، دفن زوجان، يوناني وغالي، لا يزالان على قيد الحياة ... بيد أن هذه الضحايا البشرية ليست دموية. فقد اكتفي على العموم، بظــواهر خداعــة كالأشــخاص الخشبية السبعة والعشرين التي ألقي بها في نهر التيبر أثناء عيد الأرجيه. ولــم يــذبح ســوى

---

1) إيمارا، وَأوبوايه: تاريخ الحضارات العام، 1: 368.

2) نفسه، 1: 368.

3) نفسه، 1: 368.

4) نفسه، 2: 208.

الحيوانات المختارة، فلكل إله تفضيلاته، ولكل احتفال تقاليده فيما يعود للنوع والجنس والسن ... ففي احتفال التطهير العام الـذي جرى في ظروف مختلفة، فرض "مارس" ذبيحة قوامها خنزير ونعجة وثور))([1]).

وقد حرصت الدُّول الغربيَّة، على أن تُرْفِقَ قرابينها البشريَّة والحيوانيَّة بقرابينَ أخــرى، منها: ((زهور وسنابل وطحين وحلويات وحليب وعسل ونبيذ إلخ. وليس لكل ذلك من قيمــة، على كل حال، إلا إذا لم يبد الإله استعدادات مضادة بإشارات غير متوافقة، كتلك التي يســتطيع الاختصاصيون إبصارها جلياً بفحص أمعاء الضحايا. ومن المهم جداً، فوق كل ذلك، ألا يرتكب أيّ خطأ أو إهمال في القيام ببعض الإيماءات واستخدام بعض الصيغ في الصــلوات والنــذور: بينما يتوجب على الحاضرين المحافظة على صمت مطلق. ومن شأن أقل إخــلال بأحــد هــذه الشروط أن يجر إلى بطلان العمل وإيجاب إعادته))([2]).

وكان الغناء المُرَتَّلُ مصحوباً بالموسيقى الدِّينيَّة، حَاضِراً فــي "الميثولوجيــا" الغربيَّــة، وقــد ((استقر كل ذلك في التركة اليونانية بدخوله في طقوس الاحتفالات الدينية. أما الغنــاء الجوقي الذي ترافقه الرقصات والحركات الإيقاعية التي تقوم بها فرق من الرجــال والفتيــات والأولاد فلم يلاق في أي مكان ما لاقاه من إكرام واعتبار في سبارطة. وغدت الموسيقى مــادَّة أولية في منهج تربية الفتيان الإغريق، حتى سن الثلاثين أحياناً))([3]).

وارتكزت الفعاليَّات الطُّقوسيَّة على الموسيقى الصَّاخبَة؛ بغية تحقيق الإثــارَةِ الْحَرَكيَّــة، الَّتي من شأنها أنْ تُحَفِّزَ الجمهرة العابدة لمزيدٍ من التَّضحية والفداء، في مستوياتهما الطُّقوســيَّة المختلفة، ونُسُكِهِمَا العباديَّة المتباينة، ((وكانت الاحتفالات التي يقيمها الرومان صاخبة، يتخللها دوي الصونج والأغانــي الصاخبة مما يثير الأعصاب، ويبعث على الهيــاج، خاصــــة لــدى الكهــنة))([4]).

وأشرف على الطُّقوس الدِّينيَّة السَّابقة، ثُلَّةٌ من الكهنة الغربيِّين، المنضوين تحت السُّــلطة الدِّينيَّة، للطَّبقة الكهنوتيَّة، ((وقد اقتضى لهذه العبادات الرسمية من يؤمنها ويحتفل بأعيادهم باسم الدولة. فعاد نصيب من هذا العبء، كما في المدن اليونانية، إلى القضاة الــذين هــم الوارثــون الرئيسيون للسلطات الدينية، التي تمتعت بها الملكية القديمة، لا سيما حق استطلاع الحظ وتقديم الذبيحة باسم الجمهور والتعهد بالنذور التي تقيده. ولكن بينما كان لدى الإغريق كهنــة دائمــون

---

1) إيمارا، وأوبوايه: تاريخ الحضارات العام، 2: 208.

2) نفسه، 2: 208.

3) نفسه، 1: 300.

4) نعمة: ميثولوجيا وأساطير الشُّعوب القديمة، ص80.

قليلون، كان لروما عدد كبير منهم))([1]).

وكان النِّظام الكهنوتيُّ الغربيُّ فَرِيدًا، مــن حيث التَّنوُّع الفِئَــوِيِّ، وَالْكَمِّ الْعَــدَدِيِّ؛ فَكان ((هنالك كهنوت فردي. حافظ "ملك الذبائح" (Rex Sacrorum) على الصلاحيات الدينية التي لم تنتقل إلى القضاة. وأشرف على الذبائح والولائم المقدسة والأعياد: وليس هــذا ســوى دور تمثيل. وكان هناك 15 كاهناً خاصاً، أفرد كل منهم لإله معين ... وأحــيط ديــاليس (Dialis)، كاهن جوبتير، بأمجاد عظيمة، ولكنه أخضع، كما أخضعت امرأته "الكاهنــة" لمراســم عباديــة ملزمة جداً ولألف تقييد، كلها قديمة المنشأ وغالباً ما يخيم الغموض على تفسيرها))([2]).

ونجد في النِّظام الكهنوتيِّ الرُّومانيِّ، حضوراً حَسَنًا للمرأة؛ فَقَــد قامــت "الفيســتاليات" (Vestales) ((بدور نشيط ككاهنات، كن ثلاثاً في البدء ثم غدون ســتاً ترأســهن إحــداهن، "الفالستية العظمى"، وكانت مهمتهن الرئيسية الانتباه إلى العناية بالنار المقدســة، رمــز حيــاة المدينة، التي يجب أن تشتعل في معبد "فيستا". وكن يؤدين، من جهة ثانية، نذر عفاف تعرضهن مخالفته لأن تُدْفَنَّ حيَّاتٍ في حال أن عقوبة السوط تكفي لمن لم تكلف منهن العناية بالنار فتتركها تخبو. ولكنهن، في سن الثلاثين يعدن إلى الحياة العامة ويستطعن الزاوج))([3]).

وكان السِّحر عدَّة الكهنة الغربيِّين، في إِنْجَازِ مَرَامِيْهِمُ الإنمائيَّة، ((ودرجت عادة الكلام عن "السحر" بدلاً من "اللاهوت"، الذي لم يف بالمرام، لأنهم لم يكتفوا بمعرفة الآلهة بل طمعــوا بالعمل معهم وبواسطتهم وعلى غرارهم. فبرز كهنة أنشأوا "مختبرات" أخرجوا فيهــا مشــاهد خادعة أذهلت المبتدئين بما تخللها من أشباح نورانية وموسيقى وأصوات غير مألوفة وروائــح عطرية وأبخرة، وظلال وتماثيل متحركة، وأضواء متقلبة))([4]).

وقد ((آمن اليوناني كذلك بالسحر والخرافات والأباطيل، حيث كان يلجأ إليها ليتقي شر الشياطين، إضافة إلى إيمانهم بالتنبؤ والعرافة كما تأثروا بالأحلام، وقالوا بوجود قوى مهيمنــة على العالم، ومن مظاهر هذه المعتقدات انتشرت المواحي (Oracles)، وكان عددها اكثر مــن 250 موحى يقصدها الناس لاستطلاع آراء الكهنة الناطقين باسم الإله فيما يهمهم من شــؤون، وأشهر هذه المواحي موحى دلفي (Delphe) على سفوح جبل البرناس ...))([5]).

وَاهتمَّ "الإغريق" بمعرفة الغيب وَالاستجابة الكاملة لمشيئة الآلهة؛ وَلذلك توجَّه الأفــراد إلى الهياكل المقدَّسة؛ حيث ((الكاهنة بيثا تنقل إرادة الآلهة. وأنيطت هذه المهمة بالكاهنة الأنثى

1) إيمارا، وَأوبوايه: تاريخ الحضارات العام، 2: 204.

2) نفسه، 2: 204.

3) نفسه، 2: 205.

4) نفسه، 2: 628.

5) نعمة: ميثولوجيا وَأساطير الشُّعوب القديمة، ص104.

لاعتقاد الإغريق بأن المرأة أكثر استعداداً لتلقي الوحي من الرجل ... وتجلس الكاهنة على مقعد مثلث القوائم فوق شق في الأرض تحت الهيكل. فيصعد من الشق غاز كريه تستنشقه الكاهنة وتأخذ في مضغ أوراق الغار فتتخدّر وترتجف وتستسلم لغيبوبة. وينزل عليها الوحي، فتنطق بألفاظ متقطعة ينقلها الكهنة للشعب. ولكنها ألفاظ غامضة قابلة لشتى التأويل، بحيث يجد فيها كل سائل ما يريد. وتحفظ معها كرامة النبوءة. وخاصة إذا لعبت الرشوة دورها. ولم تكن النبوءات وقفاً على كاهنات الهياكل فقط فبعضهنّ كُنَّ جوّالات طُفْنَ كل بلاد اليونان وقرعن أبواب الأغنياء بنوع خاص))([1]).

وَعُرِفَتِ العبادة السُلاليَّة، في المحافل الدِّينيَّة الغربيَّة، وَيُلاَحَظُ فيها تنوُّع العبادة نفسها، ((فالشخص الذي هو موضوعها قد يشرك بالألوهة التي قد تتنوع هي نفسها إلى ما لا نهاية له، ولكن التفضيل يكون ظاهراً وطبيعياً لمصلحة أفروديت عندما يكون هذا الشخص امرأة))([2]).

وَمن الطُّقوس اليونانيَّة الخاصَّة بالعبادة السُّلاليَّة، ((عبادة بطليموس الأول وعبادات سلسلة الأزواج الملكيين الموتى، وأخيراً عبادة الزوج الملكي الذي على قيد الحياة أي الأخ والأخت المتحدين بالزواج والمشتركين في السلطة ... وفي أواخر القرن الثالث، فإننا نعرف، بأقل تفصيل ودون جزم في استمرارها اللاحق، عبادة الجدود وعبادة الملك الحي وعبادة الملكة، التي تنظمها الدولة معينة في كل مرزبانية رئيس كهنة ورئيسة كاهنات))([3]).

وَقد أَلَّهَ "الإغريق" أبطالهم وَملوكهم؛ فَأُعلِنَتْ عبادة "الإسكندر الأكبر" في "مِصْرَ" بشكلٍ رسميٍّ، كما نادى "بطليموس الثَّاني" بعد موت والده بألوهيَّته، وَقام في مرحلةٍ ثالثةٍ بإعلان أخته وَزوجته "أرسينوي الثَّانية" إلهةً رسميَّةً قبل وفاتها، باسم الإلهة الْمُحِبَّةِ لأخيها([4]).

وَيتَّضح لنا ممَّا سلف بحثه؛ أنَّ "الغربيِّين" أفسحوا للمرأة مجالي: التَّفاعل، وَالمشاركة، في المناصب الدِّينيَّة السَّامِيَةِ، وَالمقامات الملكيَّة الرَّفيعَة؛ فَكانت كَاهنَةً مقدَّسةً، وَمَلِكَةً مُؤَلَّهَةً، تحسب الجماهير العابدة لهيبتها أعظم حساب، وَتُكَرِّمُهَا لجمالها الكونيِّ الَّذي فاقت به سائر الأرباب.

وَارتبطت الأُمُّ الغربيَّة الكبرى، ببعض التَّرميزات الأسطوريَّة، الَّتي كان لها حظٌّ وافرٌ من التَّقديس وَالإجلال في عقائدهم، وَمن أظهرها الأرض الأُمُّ، الَّتي أَنْشَدَ فيها "هوميروس" نشيداً يُبيِّنُ فضلها، وَيُظْهِرُ عجائب قدرتها، قائلاً:

((إنَّها الأرض الَّتي أُغنِّي

---

1) عبد السَّاتر، لبيب: الحضارات، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط7، (د.ت)، ص156.

2) إيمارا، وَأوبوايه: تاريخ الحضارات العام، 2: 431.

3) نفسه، 1: 432.

4) ينظر: مكاوي، د.فوزي: الشَّرق الأدنى في العصر الهلينستيِّ والرُّومانيِّ، المكتب المصريُّ لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، 1999م، ص168، 169.

الأمُّ الكونيَّة

إليك يعود أيّتها الأرض

أن تعطي الحياة للأموات

مثلما يعود إليك أن تأخذيها

طوبى للذين تغمريه بكرمك))([1]).

وقَدَّسَ "الغربيُّون" الأبقار، وأفردوا لها مساحةً حسنةً في تصاويرهم الفنيَّة، وتشكيلاتهم التَّجسيميَّة، وأضحياتهم الطُّقوسيَّة؛ فهناك تماثيلُ حيوانيَّةٌ، وُضِعَتْ جَنْبَاً إلى جَنْبٍ، مع تماثيل الأرواح الحَارِسَةِ في المعبد الغربيِّ؛ ومنها تماثيلُ ((الأكباش والأبقار الوحشية والأسود التي ترمز إلى آلهة أو تستدعي عطف هذه الآلهة على القطيع. ولا تخلو هذه التماثيل من ثقوب أعدت لتصبح مستقراً لقطع من صدف، يتم معها، إن هذبت، الشبه التام مع رقطة جلد الحيوانات))([2]).

واحتفظت "الفيستاليَّات" بما تبقَّى من دِمَاءِ الْحُمْلاَنِ، المستخرجة من الأبقار المذبوحة، في بعض الأعياد الدِّينيَّة، الَّتي أُقِيْمَتْ في رِحَابِ الْمَدَائِنِ الغربيَّة([3]).

كما رأى "الغربيُّون" في الْحَيَّةِ رَمْزَاً للحكمة؛ فَـ((الحية تدرك كل الأسرار، وقد أهداها القدماء إلى "اسكلابيوس" إله الطب عند اليونان))([4]).

ويتأكَّد ارتباط الأمِّ الكونيَّة الكبرى ــ سيِّدة الحكمة في "الميثولوجيا" الغربيَّة ــ بالحيَّة، لا سيَّما إذا علمنا أنَّها ((عند الإغريق هي صوفيا، ومنها جاءت كلمة (فيلو ــ صوفيا) أي حب الحكمة، التي أطلقت على الفلسفة بمعناها المعروف فيما بعد، ويصور عمل فني (صوفيا) جالسة وعلى رأسها تاج على هيئة ثلاث رؤوس أنثوية، واحد يتجه نحو الأمام، وآخر نحو اليسار، وثالث نحو اليمين، رمز التثليث العشتاري القديم، وحولها الفنانون والأدباء والشعراء والفلاسفة، يستمدون منها وحيهم، وفي عمل آخر نراها في هيئة سيدة جليلة القدر كاملة اللباس تخرج ثدييها فترضع منها رجلين جاثيين حليب الحكمة، وفي عمل ثالث نراها على هيئة امرأة متوجة تمسك بيدها اليسرى صولجاناً وباليمين كتاباً مفتوحاً، ومن قلبها يتفجر تيار من الماء يتلقفه من تحتها بأفواههم موسيقيون وعلماء وفلاسفة وجنود، وهكذا يتحول حليب الأم الكبرى الذي رأيناه في أشكال سابقة ينبثق من ثديها ليسقى الأرض ويعطي البشر غذاءهم الأرضي، إلى

---

1) نعمة: ميثولوجيا وأساطير الشُّعوب القديمة، ص36.

2) إيمارا، وأوبوايه: تاريخ الحضارات العام، 1: 194.

3) ينظر: نفسه، 2: 208.

4) ينظر: نعمة: ميثولوجيا وأساطير الشُّعوب القديمة، ص40.

حليب الحكمة الذي يهبهم الغذاء الروحي))([1]).

وقد عُبِدَتِ الرَّبَّة "ياتشيت" في الأرض اليونانيَّة، على هَيْئَةِ ثُعْبَانٍ، وكان أقدم هياكلها المقدَّسة، في مدينة "بريانتشيت"([2]).

واعتلقت الإلهات الغربيَّات، ببعض الرُّموز النَّباتيَّة والشَّجريَّة، وفي ((الفن الإغريقي القديم إبان مرحلة تأثره بالميثولوجيا الكريتية الأمومية، نجد الشجرة مرافقة للأم الكبرى في كثير من الرسوم والنقوش))([3])، أمَّا شجرة الحياة الْمُمَثِّلَةِ للأُمّ الكبرى؛ فَهي الَّتي ((مثلتها في الميثولوجيا اليونانية الرومانية الشجرة الضخمة القائمة في وسط غابة ديانا ــ أرتميس))([4]).

وقد ((تصور اليونانيون بعض آلهتهم كالأشجار، فكانت الإلهة ريا (أم كبير الآلهة زووس) حورية رمان، والإلهة فيلوورا شجرة زيزفون، والإلهة دفني شجرة غار وقيل دفلى، والإلهة هيكاته شجرة صفصاف، وفولكيس شجرة لوز في تراقية))([5])، كما رمز "اليونانيُّون" إلى الإلهة "أثينا"، ابنة الإله "زووس"، بشجرة زيتون([6]).

وكان ((التاج المعمول من ورق شجرة البلوط هو أحسن الجوائز عند الرومان. واعتبر البعض شجرة البلوط رمزاً للخلود ... كما اعتبروا حوريات الغابات حوريات بلوط))([7]).

وامتدَّ التَّقديس الغربيُّ؛ ليشملَ شجرة التُّفَّاحِ، ((وكانت الإلهة الرومانية بومونا (الإلهة التفاحة) هي ربة الفاكهة. وكان الرومان يضعون على مذبحها عادة ثلاث تفاحات وتفاحة رابعة في يدها))([8])، ((ونقرأ في أسطورة يونانية أن كبير الآلهة زووس وكَّلَ باريس ابن بريام ملك طروادة باختيار الربة الأكثر جمالاً بين الإلهات هيرا وأثينا وأفروديت كيما تعطي له التفاحة الذهبية، التي رمتها الإلهة إيريس. وأن الشجرة المقدسة في جنان الهسبرايديس عند اليونانيين تحمل تفاحاً ذهبياً))([9]).

أمَّا الزَّهْرَةُ فَهي: ((رمز الكمال والبراعة والإنجاز، فصارت رمزاً إلى مركز الكون

---

1) السَّوَّاح: لغز عشتار، ص224، 225.

2) ينظر: برج، والاس: آلهة المصريِّين، ترجمة: محمَّد يونس، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، 1998م، ص524.

3) السَّوَّاح: لغز عشتار، ص111.

4) نفسه، ص114.

5) الأحمد: رموزٌ من عالم النَّبات، ص33.

6) ينظر: نفسه، ص33.

7) نفسه، ص36.

8) نفسه، ص37.

9) نفسه، ص38.

الوهمي، القلب، حديقة الإله إيروس، جنة دانتي، الحبيب، شعار إلهة الحب ڤينوس))([1]).

وَعرف "الغربيُّون" كَرْمَةَ الْعِنَبِ، وكانت ترمز إلى ((الخصوبة والقرابين (لأن الخمر يستخرج منها خاصة عندما يكون الخمر أحمر كالدم) ... ورمز الخمر عند الأقدمين إلى الشباب والحياة الخالدة. وكان رمز الحياة في العصور الأولى ورقة شجرة عنب عند بعض الشعوب، وذكر باحث أن الأقدمين أطلقوا على الإلهة الأم العظمى تسمية إلهة الكروم مدللين بذلك على كونها معين الخليقة الذي لا ينضب))([2]).

وكَرَّسَ الأدب الغربيُّ، في رَوَائعه القديمة، مفهوم الأمومة؛ فَها هي ذا ((الإلياذة والأوديسة أعتق الملاحم المكتوبة، الَّتي تُعَدُّ خير شاهدٍ على معالم الأمومة عند اليونان؛ فكلتاهما صورت المرأة بوجه عام والأم بوجه خاص تصويراً يوضح مكانتها الاجتماعية، ويكشف عن مدى تأثيرها على أبنائها، بجانب دورها الفعال في تحريك الأحداث))([3]).

وَارتبطت المرأة في الأدَبَيْنِ: اليونانيِّ، وَالرُّومانيِّ، بِالجمال؛ فَـ((الجمال هو الصفة الأساسية للزوجة التي يحلم بها المحارب))([4]).

وَنجد للمرأة حضوراً بارزاً في الأساطير الدِّينيَّة اليونانيَّة وَالرُّومانيَّة، وَمن أهمِّها أسطورة "آرس وَأفروديت" (Ares & Aphrodite)، الَّتي تُعَزِّزُ الفهم اليونانيَّ، للحقيقة الإلهيَّة الأفروديتيَّة، القَائمَةِ على الحبِّ وَالجمال، وَرعاية العشق وَالعشَّاق، وَتقول الأسطورة: إنَّ ((أول من اكتسب قلب أفروديتي المتقلب هو آس أو مارس إله الحرب الشرس الأنيق، وكان من عادتهما أن يلتقيا في الليل، ويفترقا قبل أن تفتح أورودا إلهة الفجر البوابات لتخرج منها عربة أبولو الذهبية ... وولد لمارس وأفروديتي كثير من الأبناء، فتزوجت ابنتهما هيرميون من قدموس ملك طيبة))([5]).

وَلم تكن هذه مغامرة العشق الوحيدة، لربَّة الحبِّ وَالجمال، بل تبعتها محاولاتٌ أُخَرُ، منها قصَّة عشقها لِـ((أنخيسيس، وهو أمير طروادة أحبته أفروديتي، وأنجبت منه ولداً اسمه إينياس، وعندما أحرق اليونان طروادة حمل إينياس أباه الهرم أنخيسيس على كتفيه ليخلصه من الموت))([6]).

---

1) الأحمد: رموزٌ من عالم النبات، ص40.

2) نفسه، ص43.

3) سليم: الأمُّ بَيْنَ الملاحم والسِّيَرِ، ص53.

4) فهد، د.توفيق: المرأة اليونانيَّة في شواهدِ من الأدب الكلاسيكيِّ، ترجمة: محمَّد حرب فزارات، مجلَّة التُّراث الشَّعبيِّ، اتِّحاد الكتَّاب العرب، دمشق، 47/ 1992م، ص40.

5) غيربر: أساطير الإغريق والرُّومان، ص66.

6) نفسه، ص67.

وَنقرأ في "الميثولوجيا" الغربيَّة أسطورة "أفروديت وَأدونيس"، وَهذا ملخَّصها: ((كانت أفروديتي تمشي في الغابة فلاحظت أن شجرة جميلة أخذت تتمزق وتنقسم إلى جزءين، فتوقفت ترقب ساق الشجرة، وقد تفتق وخرج منه طفل ذكر، فأخذت الطفل وأودعته عند بيرسفوني ملكة الظلال (العالم الثاني)، ومرت الأيام والليالي وأصبح الطفل من أمهر الصيادين في العالم، وظلت الإلهة محتفظة بشبابها ولألئها شأن الآلهة، فأحبت الإله الصياد الجميل، إلا أن بيرسفوني رفضت أن تعيده إلى أفروديتي، وكان لابد أن يتدخل زفس فأصدر حكمه أن يبقى أدونيس أربعة شهور عند بيرسفوني، ومثلها عند أفروديتي، وأربعة أشهر يقضيها أنى شاء وكيف شاء))([1]).

وَتُنْبِئُ الأساطير السَّابقة؛ عن شَبَقِ الأُمِّ الغربيَّة الكبرى، وَتَوْقِهَا إلى الاتِّحاد مع مقابلها الذَّكريِّ؛ لغاية تحقيق الحياة وَالإخصاب؛ وَلهذا نُعِتَتْ عِنْدَ "اليونانيِّين" وَ"الرُّومان" بربَّة الجمال، وَالْحُبِّ، وَاللَّذَّة، كما تُمَثِّلُ تلكم الأساطير نِتَاجَاً مهمَّاً للفنِّ الغربيِّ، الْمُتَّحِدِ وَالأسطورة في إطار دينيٍّ عقيديٍّ مُحكَمِ البناء، وَقد شَكَّلَ الأدب الغربيُّ، نتاج التَّطوُّر الفكريِّ، وَالتَّنظير الأسطوريِّ؛ وَلذلك تراه يُسَجِّلُ ما اكْتَنَزَهُ المخيال البشريُّ الجمعيُّ، لشعوب المنطقة الغربيَّة، حَولَ الْمَرْأَة، وَالْكَوْنِ، وَالْحَيَاة.

وَقد نقلت لنا الكشوف الأثريَّة صورةً واقعيَّةً، عن آثار الفنَّانين وَالمثَّالين التَّصويريَّة، فيما يتَّفق وَالعقيدة الأموميَّة الخالدة، وَتحمل التَّصاوير اليونانيَّة وَالرُّومانيَّة للأُمِّ الكبرى، قيمتي: الحيويَّة، وَالخصوبة؛ فَقد صُوِّرَتْ ((مبتسمة رفيعة العنق وهي ترتدي الكريتون الأيوني بدون أكمام، وتحني رأسها قليلاً، وترفع معطفها بيدها، وقد زلق ثوبها، وكشف عن ثديها الأيسر، وبذلك يظهر جسمها من كتفها حتى قدمها ... وتتحدث الروايات عن وجود خمس تماثيل لأفروديت نحتها الفنان براتيل، ووضعها في معابد مختلفة باليونان وآسيا الصغرى، نحتت تماثيلها هذه في العام 330 ق.م، ويوجد أحد تماثيلها في الفاتيكان))([2]).

وَتتراوح التَّماثيل اليونانيَّة للرَّبَّة الأُمِّ، بَيْنَ الْعُرْيِ الكامل وَالجزئيِّ؛ فَبعضها يُظْهِرُ المرأة عاريةً تماماً، وَقد برزت مواطن الخصوبة في جسدها بشكلٍ تفصيليٍّ بَارِزٍ، في حين ظهرت التَّماثيل الأخرى شِبْهَ عَارِيَة؛ حيث كانت تلبس ثياباً رقيقةً ملتصقةً بجسدها، تشفُّ عمَّا وراءها، وَهي ـــ بطبيعة الحال ـــ تُظْهِرُ مناطق الخصوبة في جسد المرأة المثال([3]).

وَقد عُثِرَ في الأرض النَّمساويَّة على النَّحت المسمَّى (فينوس فليندروف)، وَهو أحد الْمَنْحُوتَاتِ الأموميَّة الْمُصَغَّرَةِ، الرَّامزة للخصوبة وَالحياة؛ وَذلك واضحٌ من تركيز الْمُصَوِّرِ على

---

1) غيربر: أساطير الإغريق والرُّومان، ص67.

2) نعمة: ميثولوجيا وأساطير الشُّعوب القديمة، ص147.

3) ينظر: عكاشة: الفنُّ المصريُّ، الأشكال (897، 915، 916، 938).

تجسيد مراكز الخصوبة وتضخيمها بشكلٍ بارزٍ للعيان([1]).

وقد ارتقت محاولات "اليونانيّين" التّصويريّة، بالمستوى الفنّيّ لتماثيلهم؛ فعمدت إلى إضفاءِ الحيويّة والحركة عليها، وصوّرت الجسم وثناياه بأدقّ تفاصيله، وحافظت على مستوىً رفيعٍ من الجمال([2]).

وحرص الفنّان اليونانيُّ "فيدياس"، على إضفاءِ هالةٍ من العظمة والجلالة، على تمثال "أثينا" في هيكل "أولمبيا"، الّذي كان كبيراً جداً؛ فبلغ عُلوُّهُ أربعين قدماً، ومادّته من الذّهب والعاج، وكان شعرُهُ وبعض أسلحته من العَسْجَدِ([3]).

وصوّرَ "اليونانيُّون" آلهتهم على الأواني المختلفة؛ فكانت صور "أفروديت" (Aphroditi) من عمل الحفار "أبلليز" (Aplles) ذات شهرةٍ فائقةٍ([4])، كما صوّرَ "اليونانيُّون" منظر ميلاد الإلهة "أثينا" من رأس "زيوس"، في حضرة آلهةٍ آخرى([5]).

ولُبُّ القول فيما خلا ذكره؛ يتمثّل في أنّ "أفروديت" كانت ((موضوعاً محبباً للنحاتين والرسامين الذين يمثلونها واقفة على صدفة يجرها الحمام، أو طالعة من الأمواج وآتية من حمامها، وأشهر تمثال هو تمثالها الذي وجد في ميلو (موجود في متحف اللوفر) وهو بلا ذراعين، ولا يعلم أحد في أي وضع كانت الإلهة، ويقول بعض الثقات أنها كانت تمسك بيدها مشعلا أو إناء فيه دهن، وأنها كانت تمسك باليد الأخرى الوشاح الثقيل الذي يغطي أعضاءها الدنيا))([6]).

وقد عُرفتِ الإلهة الأمُّ ــ معبودة "اليونانيّين" الكبرى ــ بمسمّياتٍ عدّة؛ فهناك "أثينا" إلهة مدينة "أثينا"([7])، والإلهة "ديمتر" إلـهة مدينة "إيليوزيس"([8])، و"سوتيرا"([9])، و"جيا" أو "جي"([10])،

---

1) ينظر: جانسون، هورنست ولديمار، وجانسون، دورا جين: تاريخ الفنّ، ترجمة: عصام التّل، مراجعة وتحرير: رندة قاقيش، شركة الكرمل للإعلان، عمّان، الأردن، 1995م، 1: 15.

2) ينظر: عبد السّاتر: الحضارات، ص171.

3) ينظر: نسر، فيليب ثان: التّاريخ العام للكلّيّات والمدارس العالميّة، المطبعة الأمريكيّة، بيروت، لبنان، ط11، (د.ت)، ص102.

4) ينظر: أ.جاردنز: علم الآثار، لجنة التّأليف والتّرجمة، مصر، (د.ت)، ص84، 85.

5) ينظر: نفسه، ص116.

6) غيربر: أساطير الإغريق والرُّومان، ص76.

7) ينظر: نعمة: ميثولوجيا وأساطير الشّعوب القديمة، ص103.

8) ينظر: نفسه، ص103.

9) ينظر: نفسه، ص228.

10) ينظر: نفسه، ص196.

وَينسحب الأمر ذاته على "الميثولوجيا" الرُومانيَّة؛ فَمن أسماء الأُمّ الرُومانيَّة الكبرى "تراماتر"([1])، وَ"تلس"([2])، وَ"تيلوس"([3])، وَ"فونا"([4])، وَ"ماغناماتر"([5]).

وَيمكن تعليل ظاهرة التَّعدُّديَّة الاسميَّة، للكينونة الأموميَّة؛ باختلاف الوظائف الكونيَّة المُنَاطَةِ بها، وَتعدُّد اللَّهجات البيئيَّة، للمنطقة الجغرافيَّة، الْمُؤَطَّرَةِ بكيانٍ سياسيٍّ واحدٍ، إضافةً إلى الدَّوْرِ البيئيِّ المجتمعيِّ، في بَلْوَرَةِ الْفِكْرَةِ العقديَّة، حَوْلَ الآلهة بعامَّة، وَالأمّ الكبرى بخاصَّة.

وَقد انتشرت تماثيل الأمّ الكبرى، في المعابد اليونانيَّة وَالرُومانيَّة المختلفة، وَمن أهمّها: معبد "البارثينون" في "أثينا"([6])، وَمعبد "هيبس"، الواقع على بعد (3) كم إلى الشّمال من مدينة "الخارجة"([7])، وَمعبد "الناضورة"، الْمُقَامِ فَوْقَ أَحَدِ المرتفعات، على بعد (2) كم، شمال مدينة "الخارجة" أيضاً([8])، وَمعبد "دوش"، الواقع على بعد حوالي (123) كم، إلى الجنوب الشَّرقيّ من مدينة "الخارجة"([9]).

لقد شَاكَلَتِ "الميثولوجيا" الغربيَّة الفكر السَّاميَّ القديم، في كثيرٍ من الأساطير الدِّينيَّة، وَقَدْرٍ حَسَنٍ من الرُّؤَى الأسطوريَّة؛ وَامتدَّ التَّمَاثُلُ ليشملَ الكثرة الكثيرة من الإلهات الغربيَّات؛ من حيث طبيعة التَّنوُّع الوظيفيّ لها، وَالخصوصيَّة البيئيَّة لحضورها؛ وَفي ذلكم تكريسٌ لفكرة التَّناسُلِ في مُجْتَمَعِ الآلهة، وَالَّتي من شأنها أنْ تُفرزَ كَمَّاً كبيراً من الإلهات الإناث، إضافةً إلى الآلهة الذُّكور، وَفي مُدَارَسَةِ المعاجم الأسطوريَّة، ما يُبَرِّرُ الاعتقاد السَّابق وَيَدْعَمُهُ؛ ففيها عشرات الأسماء، بل المئات، لإلهاتٍ إناثٍ، عُرِفْنَ في المحافل الدِّينيَّة الغربيَّة، وَقد تعدَّدت وَظائفهنَّ، وَتباينت أدوارهنَّ؛ لتشملَ الخلائق في سائر أمور مَعَاشِهِمْ، بِالنُّصْرَةِ، وَالْخُصُوبَةِ، وَالْبَرَكَةِ.

---

1) ينظر: نعمة: ميثولوجيا وأساطير الشُّعوب القديمة، ص188.

2) ينظر: نفسه، ص189.

3) ينظر: نفسه، ص191.

4) ينظر: نفسه، ص253.

5) ينظر: نفسه، ص267.

6) ينظر: مكاوي: الشَّرق الأدنى في العصر الهيلنستيّ والرُومانيّ، ص162؛ ينظر: نعمة: ميثولوجيا وأساطير الشُّعوب القديمة، ص45.

7) ينظر: نور الدِّين، د.عبد الحليم: مواقعُ وَمتاحفُ الآثار المصريَّة، الخليج العربيُّ للطِّباعة وَالنَّشر، القاهرة، مصر، 1998م، ص94.

8) ينظر: نفسه، ص95.

9) ينظر: نفسه، ص95.

• الْمَبْحَثُ السَّادِسُ: الْمَرْأَةُ فِيْ الْفِكْرِ الْجَاهِلِيِّ:

تخلَّفت مجموعاتٌ من القبائل السَّاميَّةِ، الْمُهَاجِرَةِ من "اليمن" السَّعيد، صَوْبَ الشَّمال العربيِّ؛ وَاستقرَّت في الأراضي الْمُمتَدَّة، في جنبات شبه الجزيرة العربيَّة، شمالها، وَجنوبها، شرقها، وَغربها، وَتفاعلت إيجاباً وَسلباً؛ فَكان من علائقهم الإيجابيَّة: الزَّوَاجُ، وَالْمُصَاهَرَةُ، وَالتِّجَارَةُ، لكنَّ حياة العرب لم تكن خِلْوَاً من التَّنَازُعِ وَالْخِصَام؛ حيث شُغِلُواْ بأيَّامهم الحربيَّة، رَدْحَاً طويلاً من الزَّمان.

وَإِجْمَالاً؛ فَإِنَّ العرب كانوا ((أمة وسطا في عالم مترامي الأطراف، فهم على أبواب العالم القديم كله، يقعون إلى الجنوب الغربي من آسيا، فيشرفون من حيث تقع بلادهم على المعبرين الأكبرين إلى أوروبا في البحر، وهم من إفريقية مشرفون كذلك على المعبرين الأكبرين إليها في البر عن طريق برزخ السويس، وفي البحر عن طريق البحر الأحمر بطوله كله ... وأما آسيا فقد كان لهم إليها طريقان: طريق البر الأعظم المار بقلب القارة المخترق لها حتى الصين، وطريق المحيط الجنوبي، وقد روَّضوه وذلَّلوه حتى استقام لهم فكانت سفنهم تخترقه على أهواله إلى الهند وجزر الهند الشرقية، وتوغلوا فيه حتى الصين))([1])؛ وهذا يعني احتِكَاكَاً مُبَاشِراً، بَيْنَ العرب وَجيرانهم من الأُمَمِ السَّاميَّةِ وَالْغَرْبِيَّةِ؛ ممَّا يُجَسِّدُ تَشَاكُلاً في النَّظْرَةِ "الميثولوجيَّة"، تِجَاهَ الأُمِّ الكونيَّة الكبرى.

وَقَد شَكَّلَتِ المرأة في الْوَسَطِ البيئيِّ الصَّحراويِّ، خَيْرَ أَنِيسٍ للرَّجُلِ، الَّذي لم تمنعه بداوته، وَغِلْظَةُ طِبَاعِه، من الاستِئْنَاسِ بها، وَبَذْلِ العشق وَالمحبَّة لها؛ فَخَلْفَ الْجَسَدِ الْخَشِنِ، وَالْوَجْهِ ذِيْ الْمَلاَمِحِ الْقَاسِيَةِ، يَرْبُضُ قلبٌ رقيقٌ، وَحِسٌّ مُرْهَفٌ، وَتَتَمَوْضَعُ نَفْسٌ شَفَّافَةٌ، وَرُوحٌ مُحِبَّةٌ وَدِيعَةٌ، تَأْلَفُ الجمال، وَتَمِيلُ إلى الْحُسْنِ الأنثويِّ الْقَتَّالِ؛ فتسعى للقاء المعشوقة وَوِصَالِهَا، وَتَتَجَشَّمُ لأجل تلكم الغاية مَشَقَّةَ الْمُغَامَرَةِ وَعَنَاءَهَا.

ولَم تَأْتِ المكانة السَّاميَةُ للمرأة المثال — في فِكْرِ العربيِّ الجاهليِّ — مِنْ فَرَاغٍ؛ وَإِنَّمَا كانت نِتَاجَ التَّفكير السَّاميِّ "الميثولوجيِّ"، الَّذي وَرِثَهُ الأبناء الجاهليُّون، عن آبائهم "اليمنيِّين"؛ الَّذين خَصُّواْ المرأة بنصيبٍ وَافِرٍ من الْقَدَاسَةِ، وَبِقِسْطٍ كبيرٍ من الْعِبَادَةِ وَالإِجْلاَلِ.

وَقَد عبد "الجاهليُّون" المرأة المثال، ووجَّهوا تلك العبادة إلى مركزها السَّماويِّ "الزُّهْرَةِ"، وَترميزها الأرضيِّ "الْعُزَّى"، وَسائر رموزها الحيوانيَّة وَالنَّباتيَّة، ذات الحضور البارز وَالأصيل، في البيئة العربيَّة الجاهليَّة.

وَ"الزُّهْرَةُ": ((معبودة عالمية بأسماء وأشكال تختلف بين منطقة ومنطقة، والزهرة كوكب

---

1) البهبيتي: البيئة الَّتي نشأ فيها الشِّعر الجاهليُّ وَتياراته الكبرى، ص95، 96.

سماوي، عبدها العرب في الجزيرة العربية تحت اسم "العزى"، وعبدها الفينيقيون باسم "عشتروت"، وسماها الآشوريون "أنايتيس"، وسماها الرومان "ڤينوس"، وسماها اليونان "أفروديت"، والبابليون عبدوها باسم "عشتار"، أما العرب فقد عبدوها، وسماها البعض "الزُّهرة" وهي إلهة الجمال والحب عند الشعوب))([1]).

وتَمتَّعت "الزُّهَرَة" وَسائر نجوم السَّماء باهتمامٍ كبيرٍ، في المنظومة "الميثولوجيَّة" الجاهليَّة؛ لأنَّ "الجاهليِّين" كانوا في حاجةٍ مَاسَّةٍ إليها؛ لمعرفة مَوَاعيدِ الفُصُولِ، وَهُطُولِ الأَمْطَارِ، وَتَقَلُّبَاتِ الطَّقْسِ، وَمَوَاعِيدِ الزِّرَاعَةِ، وَمَوَاعِيدِ الْحَصَادِ، إِضَافَةً إلى أنَّها كانت تهديهم سواء السَّبيلِ([2])، يقول المولى ــ جلَّ وَعلا ــ : ﴿ وَعَلَامَاتٍ وَبِالنَّجْمِ هُمْ يَهْتَدُونَ ﴾([3]).

فَــ"الزُّهَرَةُ" العربيَّة هي ذاتها المرأة المثال، بسائر مسمَّياتها، وَبشتَّى تجلِّياتها، في فِكْرِ "السَّاميِّين" الشَّماليِّين، وَمَن جاورهم من الأُمَمِ الغربيَّة.

وقَد جَسَّدَ "الجاهليُّون" "الزُّهَرَةَ"، في رَمْزٍ وَثَنِيٍّ عَزِيزِ المكانة في الأرض العربيَّة، ذلكم هو صَنَمُ "الْعُزَّى"؛ الَّذي تَشِي تسميته بِالْعِزَّةِ، وَالْمَنَعَةِ، وَالرِّفْعَةِ، الَّتي تتمتَّع بها صَاحِبَةُ الصَّنَمِ، وَهِيَ: ((معبودة عربية من أعظم أصنام قريش، وعبدتها كذلك بنو لخم، وحول الاسم قيل: إن العزى هي تأنيث (الأعز) بمعنى العزيزة، وفي النصوص التدمرية وردت تحت اسم "عزيز" إله كوكب الزهرة، وقبيلة طيء دعتها "عوزي"، وكانوا يزورونها، ومثلت بصورة امرأة حسناء))([4]).

وَيُضيفُ الباحثون المحدثون إلى الرَّمْزِ الأرضيِّ الوثنيِّ السَّابق، رموزاً أُمُومِيَّةً أخرى، تتجلَّى في "اللاَّت" وَ"مناة"؛ فقد ((كان تثليث الأم الكبرى لجزيرة العرب هو الذي أدى إلى انقسامها إلى ثلاثة هن اللات والعزى ومناة، اللواتي كن أعلى آلهة العرب شأناً، وكان اسمهن يذكر أثناء الطواف حول الكعبة في تهليلة معروفة يقول مطلعها: اللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى، فإنهن الغرانيق العلى، وإن شفاعتهن لترجى))([5]).

وَيضرب بعض الباحثين صَفْحَاً عن الرَّأي السَّابق، وَيقولون باستقلاليَّة الإلهات الثَّلاث عن بعضها بعضاً([6])، وَيحتجُّون لرأيهم بِأنَّ القران الكريم، أورد هذه الأصنام مُنْفَصِلَةً عن

---

1) نعمة: ميثولوجيا وأساطير الشُّعوب القديمة، ص219.

2) ينظر: بدر، د.عبد الرَّحيم: عن العرب والنُّجوم، مجلَّة التُّراث الشَّعبيّ، اتِّحاد الكتَّاب العرب، دمشق، 7/ 1982م، ص13.

3) سورة النَّحل: الآية 16.

4) نعمة: ميثولوجيا وأساطير الشُّعوب القديمة، ص242.

5) السَّوَّاح: لغز عشتار، ص88.

6) ينظر: دغيم: أديان ومعتقدات العرب قبل الإسلام، ص104.

بعضها بعضاً، وَذلك في قوله تعالى: ﴿ أَفَرَأَيْتُمُ اللاتَ وَالْعُزَّى * وَمَنَاةَ الثَّالِثَةَ الأُخْرَى ﴾([1]).

لكنّني أَميلُ إلى الأخْذِ بِالرَّأْيِ الأوَّلِ، القَائِلِ بِاتِّحَادِ الإلهات الثَّلاث، فـي الرَّمْزيَّـةِ لـلأُمِّ الجاهليَّة الكبرى؛ فَقَد عرف العرب تَعَدُّداً كبيراً على صعيد أصنامهم، لدرجةٍ عَـزَّ فيهـا علـى المؤرِّخين إدراك عَدَدِهَا على وَجْهِ الدِّقَّة؛ فَالحقيقة ((أن كثرة الأنصاب والأوثان والأصنام لا تنم عن كثرة الآلهة وحصرها بعدد تشخيصاتها، بل ربما كان هناك عدد محدد من الآلهة وكثرة من التشخيصات التي تعود إليها))([2]).

ثُمَّ إنَّنَا لاحظنا تَعَدُّدَ تشخيصات المرأة المثال وَمسمَّياتها، في فِكْرِ "السَّـاميِّين" جمـيعهم، وكذلك الأمر بالنِّسبة لِـ"الغربيِّين"، الَّذين وصل بهم الأمر إلى تشخيصها في كُلِّ مدينة، بِكَيْنُونَةٍ اسميَّةٍ، وَوَظِيْفَةٍ إلهيَّةٍ، تُخَالِفُانِ مسمَّياتها وَوظائفها في المدائن الأخرى، مع اتِّحاد النَّظْرَةِ التَّأْليهيَّة لها، في كَوْنِهَا رَبَّةً لِلْخِصْبِ، وَالْحُبِّ، وَالْجَمَالِ.

كما أنَّ نظرةً تحليليَّةً فَاحِصَةً، في الامتداد الجغرافيِّ للإلهات الثَّلاث، كَفِيلَةٌ بتعزيز رأينا السَّالف؛ فَـ"الْعُزَّى" معبودة المنطقة القُرَشيَّة، ممثَّلةً في "مَكَّةَ" وَما جاورها من القبائل وَالأحياء، وَ"اللاَّتُ" معبودة "الطَّائفيِّين" الكبرى، وَ"مَنَاةُ" معبودة القبائل العربيَّة الشَّماليَّة، كَـــ"الْغَسَاسِــنَةِ" وَ"الْمَنَاذِرَةِ"، إضافةً إلى "الأَوْسِ" وَ"الْخَزْرَجِ".

أَضِفْ إلى ذلك كلِّه، أنَّ "اللاَّتَ" ارتبطت بالأمِّ الكبرى، الْمُمَثَّلَةِ في الإلهة "الشَّمْسِ"؛ فقـد جاء في "ترنيمة الشَّمس" ما مَفَادُهُ: أنَّ "اللاَّتَ" تُنِيْرُ الآفاق الأرضيَّة، بِإِلْهَامٍ مِـن الأمِّ الشَّمْسِـيَّةِ الكبرى: ((وسحر اللاَّت إن اشتدَّ ظلامه بلجت))([3]).

وَبناءً على ما ذهبنا إليه؛ فَإِنَّ (("العزى" تمثل فصل الشتاء، عكس "اللات" التي تمثـل فصل الصيف))([4])، كما أنَّ "اللاَّتَ" اتُّخِذَتْ إلهةً فِيْ "الطَّائِفِ"، ((وهي أحدث من مناة، وكانت صخرة مربعة، وكان يهودي يلت عندها السويق، وكان سدنتها من ثقيف بنو عتَّاب بن مالـك، كانوا قد بنوا عليها بناء، وكانت قريش وجميع العرب تعظمها، وبها كانت تسمى زيد اللات وتيم اللات))([5]).

وَيبدو أنَّ "اللاَّت" ذات أصولٍ نَبَطِيَّةٍ، وَقَد أُحْضِرَتْ إلى شِبْهِ جَزِيْرَةِ الْعَرَبِ، عن طريق الكاهن العربيِّ "عَمْرِو بنِ لُحَيٍّ الْخُزَاعِيِّ"، الَّذي ((مرض مرضا شديدا، فقيل له إن بالبلقاء من

---

1) سورة النَّجم: الآيتان 19، 20.

2) دغيم: أديان ومعتقدات العرب قبل الإسلام، ص97.

3) عبدالله: ترنيمة الشَّمس، ص23.

4) نعمة: ميثولوجيا وأساطير الشُّعوب القديمة، ص242.

5) ابن الكلبيِّ، هشام بن محمَّد: كتاب الأصنام، تحقيق: د.محمَّد عبد القادر، وأحمـد محمَّـد، مكتبـة النَّهضـة المصريَّة، القاهرة، مصر، (د.ت)، ص31.

الشام حمَّة إن أتيتها برأت، فأتاها فاستحم بها فبرأ، ووجد أهلها يعبدون الأصنام، فقال: ما هذا ؟ فقالوا: نستسقي بها المطر، ونستنصر بها على العدو، فسألهم أن يعطوه منها فقدم بها مكة، ونصبها حول الكعبة))[1].

وَيُفْصِحُ القول السَّابق؛ عن اضطلاع "اللاَّت" بَوَظَائِفِ الأُمِّ الكونيَّة الكبرى، ممثَّلةً في بَعْثِ الْحَيَاةِ وَالْخِصْبِ، وَشِفَاءِ الْمَرْضَى، وَنُصْرَةِ الْمُضْطَهَدِيْنَ.

أمَّا مفردة "مناة"؛ فتعود إلى الجذر الثُّلاثيّ "مني"، و"الْمَنَى" بالياء: ((الْقَدَرُ، قَالَ الشَّاعِرُ: دَرَيْتُ وَلاَ أَدْرِي مَنَى الْحَدَثَانِ))[2]، كما أنَّ بعضاً من مشتقَّاته، يُفِيْدُ معنى الموت، وَثِيْقَ الصِّلَةِ بقدرة الله ـــ سبحانه وتعالى ـــ الَّتي تَطَالُ كُلَّ الْبَشَرِ؛ فَـ((الْمَنَى وَالْمَنِيَّةُ: الْمَوْتُ لأَنَّهُ قُدِّرَ عَلَيْنَا))[3]، وَيُظْهِرُ الحقل الدَّلاليُّ لكلمة "مناة"، ارتباط الإلهة بالموت وَالقدر، وَهذا يتَّفق مع الْوَجْهِ الإلهيِّ الآخر للرَّبَّة الكبرى، الْمُتَّسِمِ بالسَّوداويَّة الدَّمَويَّة.

وَيمضي "ابن منظور" في التَّعريف بالرَّبَّة الأنثى؛ حيث يقول: ((وَمَنَاةُ صَخْرَةٌ، وَفِي الصِّحَاحِ: صَنَمٌ كَانَ لِهُذَيلٍ وَخُزَاعَةَ بَيْنَ مَكَّةَ وَالْمَدِينَةِ، يَعْبُدُونَهَا مِنْ دُونِ اللهِ، مِنْ قَوْلِكَ مَنَوْتُ الشَّيْءَ، وَقِيلَ: مَنَاةُ اسْمُ صَنَمٍ كَانَ لأَهْلِ الْجَاهِلِيَّةِ))[4]، وَفي التَّنزيل العزيز: ((**وَمَنَاةَ الثَّالِثَةَ الأُخْرَى**))[5].

وَإضافةً إلى عبادة "هذيل" و"خزاعة" لها؛ فقد ((كانت قريش وجميع العرب تعظمها، فلم تزل على ذلك حتى خرج رسول الله ـــ ﷺ ـــ من المدينة سنة ثمان للهجرة، وهو عام فتح الله عليه، فلما سار من المدينة أربع ليال أو خمس ليال بعث علياً إليها فهدمها، وأخذ ما كان لها))[6].

وَتُظْهِرُ النظرات اللُّغويَّة السَّابقة، لمفردات "الْعُزَّى"، و"اللاَّت"، و"مناة"؛ صلتها الوثيقة بالطَّابع الأنثويِّ؛ نتيجة ارتباطها بحروف التَّأنيث الأصيلة في العربيَّة، كما تُمَثِّلُ كُلٌّ منها، وَجْهَاً من أَوْجُهِ ألوهيَّتها، في الفكر العربيِّ الجاهليِّ؛ فَهي "اللاَّتُ" الإلهة، وَهي "الْعُزَّى" بمعنى العزيزة، وَهي "مَنَاةُ" ربَّة الموت وَالأقدار، كما عُرِفَتْ هذه الأصنام في الْوَسَطِ الدِّينيِّ الْقُرَشِيِّ، فَضْلاً عن الشُّهرة الَّتي خُصَّتْ بها، كُلٌّ واحدةٍ منها، في منطقةٍ بِعَيْنِهَا؛ ممَّا يُؤَكِّدُ أَنَّ القرشيِّين عبدوها جميعاً، مع تخصيص "الْعُزَّى" بقسطٍ أكبرَ من الإعزاز وَالتَّقديس؛ لِقُرْبِ موطنها من

1) ابن الكلبيّ: كتاب الأصنام، ص25.

2) ابن منظور: لسان العرب، مادَّة (مني).

3) نفسه، مادَّة (مني).

4) نفسه، مادَّة (مني).

5) سورة النَّجم: الآية 20.

6) ابن الكلبيّ: كتاب الأصنام، ص30.

ديارهم؛ فـ((لم تكن قريش بمكة ومن أقام بها من العرب يعظمون شيئا من الأصنام إعظـامهم العزى ثم اللات ثم مناة، فأما العزى فكانت قريش تخصها دون غيرها بالزيارة والهدية، وذلـك فيما أظن لقربها منها، وكانت ثقيف تخص اللات كخاصـة قـريش للعـزى، وكانـت الأوس والخزرج تخص مناة كخاصة هؤلاء الآخرين، وكلهم كان معظما لها))(1).

وَيُمَثِّلُ ما قاله "ابن الكلبيّ"، جِمَاعَ القَوْلِ في هذه القضيَّة، الَّتي أرَّقَتِ الباحثين المحدثين؛ فَذهبوا فيها مذاهب شتَّى؛ ذلك أنَّهُ يُؤَكِّدُ على عبادتها جميعاً في الْحَاضِرَةِ القرشيَّة، مع تخصيص "الْعُزَّى" بالعبادة وَالزِّيارة، وَقد أوردها "ابن الكلبيّ" مَعْطُوفَةً بِـ"ثُمَّ"؛ ممَّا يعني الموالاة وَالتَّرتيب في دَرَجَةِ قَدَاسَتِهَا، في الْفِكْرِ الدِّينيِّ الْقُرَشِيِّ، ثُمَّ إِنَّ "ابن الكلبيّ" يُؤَكِّدُ بصـورةٍ قَاطِعَـةٍ، أنَّهَـا عُظِّمَتْ جميعاً في المحافل الدِّينيَّة الجاهليَّة، بقوله: ((وكلُّهم كان معظماً لها))(2).

وَتنبغي الإشارة إلى أنَّ الأصنام الأنثويَّة الثَّلاثة، تُقَابِلُ الصَّنَمَ المذكَّرَ "هُبَلَ"، الَّذي عُدَّ من ((كبار آلهة عرب الجزيرة، بل من كبار آلهة الكعبة قبل ظهور الإسلام، ويقال إن "هبل" يعود إلى أصل فينيقي أو إلى من جاورهم، وقد كان لدى الفينيقيين معبود رئيسي هو البعـل، (وفـي العربية حرف H ــ هـ، يساوي "ال" التعريف العربية)، وهنا يمكن استبدال "البعل" بـ"هبعل" والعين في كلمة بعل أهملت مع مرور الزمن ثم ضاعت ... وكان هبل إله الرزق والخصـب، ومن ثم أصبح إله السعادة، ورب الأرباب لدى العرب))(3).

وَبناءً على ما سلف؛ فإِنَّهُ يمكننا الْقَوْلُ باتِّحاد الأصنام الثَّلاثة، للرَّبَّات المكرَّمـات، فـي الدَّلالة على النَّجْمَةِ السَّماويَّة "الزُّهرة"، ذات الطَّابع الأنثويِّ، وَثِيْقِ الصِّلَةِ بالأُمِّ العربيَّة الكبـرى، مُقَابِلَ الصَّنَمِ المذكَّر "هبل"، التَّوَّاق على الدَّوام للاتِّحاد بالأنثى الْمُخْصِبَةِ الْوَلُوْدِ.

وَقد خاطب "الجاهليُّون" أصنام الأُمِّ الكونيَّة الكبرى، ((ويظهر من مخاطبات الـوثنيين للأصنام، كأنهم كانوا يتصورون أن لها روحاً وأنها تسمع وتجيب. ومن الجائز حلول الروح في الجماد))(4).

وَقد حفظت لنا بطون الكتب التَّدوينيَّة، وَالمصنفات الإخباريَّة، أسطورة "الزُّهْرَةِ"، الَّتـي تناقلتها الأجيال جيلاً بعد جيل؛ تناقلاً يُؤَكِّدُ قداستها في فِكْرِ "الجاهليِّين"، بِوَصْفِهَا رَبَّـةً للغوايـة الْمُتَّصِلَةِ بِالشَّيْطَانِ؛ فكما أغرى الشَّيْطَانُ "حَوَّاءَ" في جَنَّةِ "عَدْنٍ"؛ لتأكلَ مـن شَـجَرَةِ الْمَعْرِفَـةِ، وَأغرت بدورها زوجها "آدَمَ" ــ عليه السلام ــ فأكل منها، وَكان ما كـان مـن العقـاب الرَّبَّـانيِّ، بتعريتهما وَإبعادهما عن الجنَّة، أغْرَتِ "الزُّهْرَةُ" الْمَلَكَيْنِ "هَارُوْتَ" وَ"مَارُوْتَ"، ((وكانا أشد أهل

1) ابن الكلبيّ: كتاب الأصنام، ص42، 43.

2) نفسه، ص43.

3) نعمة: ميثولوجيا وأساطير الشُّعوب القديمة، ص291.

4) علي: المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 6: 141.

السموات السبع عبادة، وأكثرهم تسبيحا وتقديسا، فكانا ينزلان للأرض فيحكمان بين مخلوقات الله عز وجل على اختلاف أنواعهم وتغاير أجناسهم، وتباين خلقهم من عدة أمم لا تحصى، وخلائق لا تدرك في البر والبحر، الجميع يفدون على هاروت وماروت، ويحتكمون إليهما من خلق البر والبحر ... فركّب الله تعالى فيهما حب الشهوة، وأتت الزهرة تستغيثهما من حادث حدث عليها، فامتُحنَا بها لمَّا عايناها، وعادا يُرَدّدَانهَا في حكومتها ذلك اليوم أجمع، وقد اشتغلا عــن ســائر الحكم بين الخلائق، ولم يحكما ذلك اليوم بين أحد من خلق الله ــ عز وجل ــ حتــى نصــراها على غريمها ومالا على غريمها، وحكما عليه بغير الحق، قال جدع بن سنان: فلما كان وقــت صعودهما قالت لهما الزهرة، وقد تحققت ميلهما إليها: لو علمتماني الأسماء حتى كنت أصــعد معكما ولا أفارقكما، قالت: فإني قد علمت مرادكما، قال: فعلماها الأسماء، وكان إبلــيس قائمــا معها فاسترق الأسماء، وسبقها صعوداً ثم تبعته، فمسخت كوكباً في السماء الثالثة، وذلــك كــان محل عبادة هاروت ...))([1]).

وتُظْهِرُ بعض الرّوايات، حَجْمَ الْغِوَايَةِ الَّتي تمتَّعت بها "الزُّهَرَةُ"؛ فَقَــد أَغْــوَتِ الْمَلَكَــيْنِ بِالشَّرِّ، ويَمكن ملاحظة ((أن شخصية المرأة في الرواية تحتوي على آثار دارسة مــن بعــض جوانب شخصية الإلهة عشتار كإلهة للحب والجنس وكوكب الزهرة، كما أن قيام الملكين بشرب الخمر، إشارة إلى طقوس السكر التي ارتبطت بعبادتها))([2]).

وتُضِيفُ الرّواية الأسطوريّة السَّابقة، إلى الْبُعْدِ الشَّيطانيِّ الإغرائيِّ، بُعْدَاً آخَرَ، يتجلَّى في أُنْثَوِيَّةِ أَصلِ كَوكَبِ "الزُّهَرَةِ"، وَصلته الوثيقة بالمرأة، الَّتي مُسِخَتْ كَوْكَبَاً في السَّماء؛ جَرَّاءَ مــا اقترفت من الذَّنْبِ مَعَ مَلائِكَةِ الرَّحْمَنِ.

وآمن العربيُّ قبلئذ بالأسطورة الكبرى، الَّتي عَرَّجَتْ على ذِكْرِ تَزَاوُجِ "الشَّمْسِ" و"الْقَمَرِ"؛ وَوِلاَدَةِ "الزُّهَرَةِ" نتيجة ذلكم التَّزَاوُجِ، وقد جعلت الأسطورة من ((الأجــرام الســماوية آلهــة، وحصرت الألوهية في ثلاثة أجرام منها في الغالب، ثم زوَّجتها وأولدتها، وحوَّلت هذا الــزواج إلى زواج حقيقي سماوي يشبه زواج الإنسان على سطح الأرض. زواج تكوَّن من ذكر وأنثى، من أب وأم، أنتج ولداً عند العرب الجنوبيين، وولدين عند شعوب أخرى غير عربية هما كوكبا الصباح والمساء، أو بناتاً هي الملائكة أو الجن عند فريق من الجاهليين))([3])؛ فَــ"الزُّهَــرَةُ" المقدَّسة؛ نِتَاجُ التَّزَاوُجِ السَّمَاوِيِّ الْكَوكَبِيِّ، وَبذلك اعتقد فريقٌ كبيرٌ من الشُّعوب السَّامِيَّةِ، وَسكَّان شِبْهِ الْجَزِيْرَةِ الْعَرَبِيَّةِ.

---

1) الدّواداري، أبو بكر عبد الله بن أيبك: كنز الدّرر وجامع الغرر، تحقيق: بيرندراتكة، المعهد الألمانيّ للآثــار، القاهرة، مصر، 1982م، 1: 238، 239.

2) السّوّاح: لغز عشتار، ص99.

3) علي: المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 6: 174.

وقد ارتبطت المرأة المثال ــ في الفكر الدِّينيِّ الجاهليّ ــ بثُلَّةٍ من الرُّموز النَّباتيَّة والحيوانيَّة، شأنها في ذلك شأن الأُمّ الكونيَّة الكبرى، في سائر الحضارات السَّاميَّة القديمة؛ ومن رموزها النَّباتيَّة المقدَّسة، الشَّجرة على وجه العموم، والنَّخلة على وجه الخصوص، وقد ذكرها "ابن منظورٍ" بقوله: إنَّها ((شَجَرَةٌ كَانَتْ تُعْبَدُ مِنْ دُونِ اللهِ ...))([1]).

((وقد مثّل اتحاد روح الآلهة بالأشجار الضخمة اعتقادا ميثولوجيا وسحريا واسع الانتشار في الجزيرة العربية، وعدوا حياة الأشجار شرطاً لسلامة روح الآلهة التي ترتبط بها طقوسيا وسحريا، لذلك كان لبعض الأشجار حراس من أبناء القبيلة ومن الكهنة والأتباع، وربما اعتقدوا بأن الأرواح الخفية تختار الأشجار الضخمة مسكنا لها، وتمنحها من روحها القوة والصلابة))([2]).

ومن أعْرَافِ عَرَبِ الجاهليَّة في هذا الشَّأنِ، ((أنهم كانوا يتقلدون من لحاء شجر مكة، فيقيم الرجل بمكة حتى إذا انقضت الأشهر الحرم، قلد نفسه وناقته من لحاء الشجر فيأمن حتى يأتي أهله))([3])، وكان "الجاهليُّون" إذا خرجوا للحجِّ، تقلَّدوا من لِحَاءِ "السَّمُرِ"([4]).

وتُشِيْرُ المصادر القديمة، إلى العلاقة الوطيدة بَيْنَ "الْعُزَّى" وشَجَرِ "السَّمُرِ"، وهو ((مِنَ الشَّجَرِ صِغَارِ الْوَرَقِ قِصَارِ الشَّوْكِ وَلَهُ بَرَمَةٌ صَفْرَاءُ يَأْكُلُهَا النَّاسُ، وَلَيْسَ فِي الْعِضَاةِ شَيْءٌ أَجْوَدُ خَشَبَاً مِنَ السَّمُرِ، يُنْقَلُ إِلَى الْقُرَى فَتُغَمَّى بِهِ الْبُيُوتُ وَاحِدَتُهَا سَمُرَةٌ ...))([5]).

وكانت "الْعُزَّى" ((شيطانةٌ تأتي ثلاث سَمُرَاتٍ ببطن نَخْلَةَ، فلما افتتح النَّبيُّ ــ ﷺ ــ مكَّة بعث خالدَ بن الوليد، فقال: إئت بطن نَخْلَةَ، فإنك تجد ثلاث سَمُرَاتٍ، فاعْضُدِ الأولى، فأتاها وَعَضَدَهَا، فلمَّا جاء إليه ــ عليه السلام ــ قال: هل رَأَيْتَ شيئاً ؟ قال: لا، قال فَاعْضُدِ الثَّانية، فأتاها فَعَضَدَهَا، ثم أتى النَّبيَّ ــ عليه السلام ــ فقال: هل رأيت شيئاً ؟ قال: لا، قال: فاعْضُدِ الثَّالثة، فأتاها فإذا هو بحبشيَّةٍ نَافِشَةٍ شَعْرَهَا، واضعةٍ يديها على عاتقها، تَصرِفُ بأنيابها وَخَلْفَهَا دُبَيَّةُ السُّلَمِيُّ ــ وكان سَادِنَهَا ــ فلما نظر إلى خالد قال:

عُزَّى شُــدِّي شَــدَّةً لاَ تُكَذِّبِي ... عَلَىْ خَالِدٍ أَلْقِي الْخِمَارَ وَشَمِّرِي
فَإِنَّكِ إِلاَّ تَقْتُلِــي الْيَوْمَ خَالِــدَاً ... تَبُوئِــي بِذُلٍّ عَاجِــلٍ، وَتَنَصَّرِي

---

1) لسان العرب، مادّة (عزز).

2) أبو سويلم، د.أنور: دراساتٌ في الشِّعر الجاهليّ، دار الجيل، بيروت، لبنان، دار عمَّار، عمَّان، الأردن، ط1، 1987م، ص99.

3) علي: المفصَّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 6: 221.

4) ينظر: نفسه: 6: 221.

5) ابن منظور: لسان العرب، مادَّة (سمر).

فقال خالد:

(يَا عُزُّ) كُفْرَانَــكِ لاَ سُبْحَــانَكِ   إِنِّــي رَأَيْــتُ اللهَ قَــدْ أَهَــانَكِ

ثمَّ ضربها فَفَلَقَ رأسها فإذا هي حُمَمَةٌ، ثمَّ عَضَدَ الشَّجَرَةَ وَقَتَلَ دُبَيَّةَ السَّادِنَ، ثمَّ أتى النَّبيَّ ــ ﷺ ــ فأخبره، فقال: "تلك العُزَّى ولا عُزَّى بعدها للعرب، أمَا إنَّها لن تُعْبَدَ بعد اليوم"))([1]).

وتُنْبِئُ الرِّواية السَّابقة؛ بالعلاقة الوثيقة بَيْنَ المرأة المثال وَ"السَّمُرَةِ"؛ فَـ"السَّـمُرَةُ" هـي المقام الَّذي تأتيه "الْعُزَّى" وَتطمئن إليه، وَهي ضربٌ من ضروب نَعْمَائِهَا على الخلائق، الَّـذين أفادوا منها في مطعمهم وَمسكنهم، كما تُضِيفُ إلى الْوَجْهِ الأَبْيَضِ الْمُشْرِقِ، لربَّة الحبِّ والجمال، وَجْهَاً آخَرَ لا يخلو من السَّوداويَّة؛ فَقد ظهرت "الْعُزَّى" نَاقِمَةً مُتَوَعِّدَةً "خالدَ بن الوليـد" بالشَّـرِّ؛ نتيجة إِقْدَامِهِ على قَتْلِهَا، بِأَمْرٍ من نَبِيِّ الْبَرِيَّةِ ــ عليه الصَّلاة وَالسَّلام ــ ولـذلك يمكـن القـول بإظهار هذه الرِّواية الأمَّ الجاهليَّة الكبرى، في وَجْهَيْهَا: الأَبْيَضِ، وَالأَسْـوَدِ، وَفـي وظيفتـي: الإخصاب، وَالتَّدمير؛ الْمُؤَدِّيَتَيْنِ إلى الحياة، وَالموت.

كما قَدَّسَ "الجاهليُّون" النَّخْلَةَ، تلك الشَّجرة المباركة، في فِكْرِ "السَّاميِّين" القدامى، وَالَّتـي خَلَّدَ الإسلام قداستها وَبركتها، بقوله ــ عليه الصَّلاة وَالسَّلام ــ : ((أكرموا عمتكم النخلة، فإنها خلقت من الطين الذي خلق منه آدم، وليس من الشجر يُلَقَّحُ غيرها))([2]).

---

1) ابن الكلبيِّ: كتاب الأصنام، ص39؛ ينظر: القرطبيُّ، محمَّد بن أحمد: تفسـير القرطبـيِّ، تحقيـق: أحمـد البردوني، دار الشَّعب، القاهرة، مصر، ط2، 1372هـ، 17: 99، 100؛ الطَّبريُّ، محمَّد بن جريـر: تفسـير الطَّبريِّ، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1405 هـ، 24: 6؛ ابن كثير، الإمام الحافظ عماد الدِّين: تفسير ابن كثير، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1401هـ، 4: 255؛ الحنبليُّ، أبو عبد الله محمَّد بن عبد الواحد: الأحاديث المختارة، تحقيق: عبد الملك دهيش، مكتبة النَّهضة الحديثة، مكَّة المكرَّمة، ط6، 1410 هـ، 8: 219، 220 ؛ الكـوفيُّ، عبد الله بن محمَّد بن أبي شيبة: مصنف ابن أبي شيبة، تحقيق: كمال الحوت، مكتبة الرُّشد، الرِّياض، السُّعودية، ط1، 1409هـ، 7: 348؛ أبو يعلى، أحمد بن علي بن المثنَّى: مسند أبي يعلى، تحقيق: حسن أسد، دار المأمون للتُّراث، دمشق، سوريَّا، ط1، 1984م، 2: 196؛ الذَّهبيُّ، محمَّد بن أحمد بن عثمان: سير أعلام النُّبلاء، تحقيق: شعيب الأرناؤوط، وَمحمَّد العرقسوسي، مؤسَّسة الرِّسالة، بيروت، لبنان، ط9، 1413هـ، 1: 369.

2) أبو يعلى: مسند أبي يعلى، 1: 353؛ ينظر: القرطبيُّ: تفسير القرطبيِّ، 9: 360؛ الرَّامهرمزي، أبو الحسـن ابن عبد الرَّحمن بن خلاَّد: أمثال الحديث، تحقيق: أحمد عبد الفتَّاح مام، مؤسَّسة الكتب الثَّقافيَّة، بيروت، لبنـان، ط1، 1409هـ، 1: 73؛ الخضيريُّ، عبد الرَّحمن بن أبي بكر: الجامع الصَّغير للسُّيوطيِّ، تحقيق: محمَّد عبـد الرَّؤوف، دار طائر العلم، جدَّة، السُّعوديَّة، (د.ت)، 1: 232؛ الهمذانيُّ، أبو شـجاع شـيرويه بـن شـهرزاد: الفردوس بمأثور الخطـاب، تحقيق: السَّعيد بن بسيوني زغلـول، دار الكتب العلميَّة، بيروت، لبنـان، 1986م، 1: 68؛ العسقلانيُّ، أحمد بن علي بن حجر: لسان الميزان، تحقيق: دائرة المعارف النِّظاميَّة، الهنـد، مؤسَّسـة الأعلميُّ للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط3، 1986م، 6: 21؛ العقيليُّ، أبو جعفر محمَّد بن عمر: ضعفاء العقيليِّ=

وقد جعلها المصطفى ـ ﷺ ـ بِمَكَانَةِ الْعَمَّةِ؛ ((لأنها خلقت من فضلة طينة آدم عليه الصلاة والسلام، ولأنها تشبه الإنسان من حيث استقامة قدها وطولها، وامتياز ذكرها عن أنثاها، واختصاصها باللقاح، ولو قطع رأسها هلكت، ولطلعها رائحة المني، ولها غلاف كالمشيمة التي يكون الولد فيها))([1]).

وهذا يعني تشاكلاً كبيراً بَيْنَ المرأة وَالنَّخلة، في اتِّصالهما بالآخر الذَّكريِّ؛ ليكونَ الولدُ البشريُّ، وَالْجَنَى النَّباتيُّ؛ فَالنَّخلة كما المرأة، تَستَأْنِسُ بالذُّكُورِ مِنَ النَّخْلِ؛ ((فإذا قاربت بين ذكران النخل وإناثها، فإنه يكثر حملها لأنها تستأنس بالمجاورة، وإذا قطع إلفها من الذكران، فلا تحمل شيئا لفراقها، وإذا غرست الذكران وسط الإناث فهبت الريح فخالطت الإناث رائحة طلع الذكران حملت من تلك الرائحة كل أنثى حوله))([2]).

وممَّا لا شك فيه، ((أن النخلة قد عايشت عرب الجاهلية، وقد كانت تؤلف قواماً من مقومات حياتها، وليس ببعيد أن تقدس ويقدس غيرها من الأشجار في بلاد أعظمها عقيم أجرد صحراوي، وأقلها واحات ومساقط أمطار، كانت لهم بمثابة مراكز تجارية، يوم كانت الصحراء، قبل الإسلام، طريقا هاما لتجارة العالم القديم))([3]).

وقد كانت ((سعفة النخل أو النخلة من أقدم الرموز الدينية التي ارتبطت بالشعوب السامية نظرا للاعتماد الاقتصادي عليها في بداية الاستقرار الإنساني، في الغذاء والسكنى والزراعة بدءا بوادي الرافدين، فظهرت المصورات البابلية والآشورية ثم امتدت إلى الشعوب السامية الأخرى كالكنعانيين والآراميين والكلدانيين وعرب شمال الجزيرة، وارتبطت لديهم بمفهوم شجرة الحياة، ثم غدت أحد رموز الخصب، فقدست وارتبطت عقيدتها بالإلهة عشتار، وأصبحت النخلة المقدسة تستخدم كأحد العناصر الفنية في تزيين المعابد، وأحد الرموز الفنية بشكل عام، ثم عدت رمز الفرحة بالحدث السعيد أيْ المولود الجديد، كما رأينا لدى الأنباط))([4])، وكذلك ((عبد العرب نخلة نجران كإلهة، وكانوا يزينونها سنويا بأزياء نسائية

= تحقيق: عبد المعطي قلعجي، دار الكتب العلميَّة، بيروت، لبنان، ط1، 1984م، 4: 256؛ البستيُّ، أبو حاتم محمَّد بن حبَّان: المجروحين، تحقيق: محمود زايد، (د.ن)، (د.ت)، 3: 44؛ العسقلانيُّ، أحمد بن علي بن حجر: الإصابة، تحقيق: علي البجَّاوي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1992م، 4: 764؛ العجلونيُّ، إسماعيل بن محمَّد: كشف الخفاء، تحقيق: أحمد القلاَّش، مؤسَّسة الرِّسالة، بيروت، لبنان، ط4، 1405هـ، 1: 196.

1) القزوينيُّ، زكريا بن محمَّد: عجائب المخلوقات، دار التَّحرير للطِّباعة والنَّشر، مصر، (د.ت)، ص197.

2) نفسه، ص198.

3) داود، الأب جرجس: أديان العرب قبل الإسلام ووجهها الحضاريُّ والاجتماعيُّ، المؤسَّسة الجامعيَّة للدِّراسات والنَّشر والتَّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1981م، ص349.

4) الفاسي، هتون: الحياة الاجتماعيَّة في شمال غرب الجزيرة العربيَّة، (د.ن)، الرِّياض، 1993م، ص260، 261.

ملونة))([1]).

وَتتبـدَّى العناية الجاهليَّـة، بالرُّموز الإلهيَّـة النَّباتيَّـة، من خلال الشَّـجَرَةِ الْعَظِيْمَـةِ "ذَاتِ أَنْوَاطٍ"؛ فَكان العرب ((يأتونها كل سنة، فيعلقون عليهـا أسـلحتهم ويـذبحون عندهـا ويعكفون عندهـا يوما))([2]).

وَإن دَلَّ ذلك على شيء؛ فَإنَّما يَدُلُّ على عِظَمِ شَأْنِ الشَّجرة بعامَّة، وَالنَّخْلَةِ بخاصَّة، فـي الفكر "الميثولوجيّ" الجاهليّ؛ ولذلك قُدِّسَتْ في محافلهم الدِّينيَّة، تقديسهم للأُمِّ الجاهليَّة الكبـرى؛ لأنَّها شكَّلت مُجتَمِعَةً التَّجلِّيات الأرضيَّة النَّباتيَّة لها.

وقد جُسِّدَتِ الأُمُّ الجاهليَّة الكبرى، في رموز حيوانيَّةٍ عديدة، كان لها حضورها في البيئة الجاهليَّة، وَاستأثرت بِقَدْرٍ غَيْرِ يَسيرٍ من أساطير "الجاهليِّين"، وَأُولَى هذه الرُّمـوز الحيوانيَّـة، الفرس الأسطوريَّة، الَّتي قُدِّمَتْ نَذْراً بَيْنَ يدي الإلهة الكبرى([3]).

((وقد يعبر عن "الشمس" بـ"الفرس". والفرس من الحيوانات التي قدسها الساميون. وقد كان العرب الجنوبيون يتقدمون بتماثيل الخيل تقرباً إلى الآلهة))([4]).

وَتدور كثيرٌ من الأساطير العربيَّة، حَوْلَ الْخَيْلِ ذَاتِ الأُصُولِ المائيَّة المقدَّسة، وَلَقد سَـادَ اعتقادٌ دينيٌّ حَوْلَ الْخَيْلِ وَقَدَاسَتِهَا مَفَادُهُ: أَنَّهَا ((والظباء والطواويس والتدارج، فإن تلـك فـي الجنة، ويلذ أولياء الله عز وجل بمناظرها))([5]).

وَالرَّمز الحيوانيُّ الآخرُ، من رموز المرأة المثال، في العقيـدة الجاهليَّـة، هـو الْمَهَـاةُ أوِالْغَزَالَةُ، الَّتي ((تشترك مع المرأة فـي التأنيث والأمومة والـرأم، وبالتـالي فـي معـاني الخصوبة))([6])، وَكان النَّاس يقولون: ((آمن من حمام مكة، ومن غزلان مكة، وهذا شائع على جميع الألسنة، لا يرد ذلك أحد ممن يعرف الأمثال والشواهد))([7])، ((ويضرب بها المثل فـي

---

1) عبد الحكيم: مدخلٌ لدراسة الفولكلور والأساطير العربيَّة، ص59.

2) الأزرقيُّ، أبو الوليد محمَّد بن عبد الله: أخبار مكَّة وما جاء فيها من الآثار، تحقيـق: رشـدي ملحـس، دار الأندلس للطِّباعة والنَّشر، بيروت، لبنان، ط3، 1983م، 1: 130.

3) ينظر: عجينة، د.محمَّد: موسوعة أساطير العرب عن الجاهليَّة ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، 1: 194، 195.

4) علي: المفصَّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 6: 130.

5) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: كتاب الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السَّلام هارون، دار الكتاب العربـيِّ، بيروت، لبنان، ط3، 1969م، 3: 395.

6) عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهليَّة ودلالاتها، 1: 195.

7) الجاحظ: كتاب الحيوان، 3: 192.

الأمن لأنها لا تهاجر، ولا تصادر، لمجاورتها الحرم، فهي ترتع، وتلعب آمنة))([1])، كما كان ((الظبي حيوانا مقدسا، وكان العرب يعتقدون أنه ماشية الجن، ولذلك حرموا صيده في الحرم))([2])، وَالغزالة تَكْرَعُ من ماء البحر الأُجَاجِ، وتُخْضِمُ "الْحَنْظَلَ"؛ ولعلَّ ذلك يُحيلُنَا إلى علاقة الأمِّ الكونيَّة الكبرى، بالماء الأُجَاجِ وَزَبَدِ الْبَحْرِ؛ حيث شَكَّلاَ المادَّة الأولى الَّتي بُعِثَتْ منها؛ وممَّا يُؤَكِّدُ قداسة الظِّباء والغزلان؛ أنَّها قُدِّمَتْ بِوَصْفِهَا قرابين للأوثان، كما صَرَّحَ "الْجَاحِظُ" صَاحِبُ "الْحَيَوَانِ" بِذَلِكَ([3]).

وَتُسَاهِمُ ظِبَاءُ الْمِسْكِ في تكوين الطِّيبِ، الَّذي يُقَدَّمُ قُرْبَاناً للآلهة؛ حيث ((يتكون المسك في كيس غشائي (بشكل غدة)، يقع قرب سرة الظبي عند نضوج قوته الجنسية، ولا تفرزه الأنثى، وعند نضوج الغدة المسكية، يشعر الحيوان بالضيق منها، فيحكها في أحد الصخور أو سيقان الأشجار، فتنفجر الغدة ويسيل منها قيحها كخروج الخراج من الدمل، فيشعر الحيوان باللذة والراحة))([4]).

وَيُؤَكِّدُ الحقل الدِّلاليُّ للمادَّة "عزز"، على العلاقة بَيْنَ "الْعُزَّى"، وَ"الظَّبْيَةِ"، وَ"الْمَرْأَةِ"؛ فَـ((الْعَزَّةُ بِالْفَتْحِ بِنْتُ الظَّبْيَةِ، قَالَ الرَّاجِزُ:

هَانَ عَلَىْ عَزَّةَ بِنْتِ الشَّحَّاجْ مَهْوَى جَمَالِ مَالِكٍ فِيْ الإِدْلاَجْ

وَبِهَا سُمِّيَتِ الْمَرْأَةُ عَزَّةَ))([5]).

وَترتبط الظَّبية أو الغزالة بالماء ارتباطاً وثيقاً، وَيُسْتَشَفُّ ذلك من قِصَّةِ حَفْرِ بِئْرِ "زمزم"، برعاية سيِّد بني هاشم "عبد المطَّلب"، جَدِّ المصطفى ـ ﷺ ـ فَبعد أن حفر بَيْنَ صنمي "أُسَاف" وَ"نَائِلَةَ"، وَجد ((غزالين من ذهب، وهما الغزالان اللذان دفنتهما جرهم حين خرجت من مكة، ووجد فيها أسيافا قلعية وأدرعا وسلاحا، فقالت له قريش: إن لنا معك في هذا شركا وحقا، قال: لا، ولكن هلموا إلى أمر نصف بيني وبينكم، نضرب عليها بالقداح، قالوا: وكيف نصنع ؟ قال: أجعل للكعبة قدحين، ولي قدحين، ولكم قدحين، قالوا: أنصفت، فجعل قدحين أصفرين للكعبة، وقدحين أسودين لعبد المطلب، وقدحين أبيضين لقريش، ثم قال: أعطوها من يضرب بها عند هبل، وقام عبد المطلب فقال:

---

1) شَكَر، شاكر هادي: الحيوان في الأدب العربيِّ، مكتبة النَّهضة العربيَّة، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، 2: 280.

2) عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهليَّة ودلالاتها، 1: 309.

3) ينظر: الجاحظ: كتاب الحيوان، 1: 18.

4) الشُّكري، د.جابر: المسك والعنبر في التُّراث العربيِّ، مجلَّة التُّراث الشَّعبيِّ، وزارة الثَّقافة والإعلام العراقيَّة، 9/ 1984م، ص46.

5) ابن منظور: لسان العرب، مادَّة (عزز).

لاهُمَّ أنْتَ الْمَـــلِكُ الْمَحْمُودُ رَبّـــي وَأَنْتَ الْمُبْـدِىءُ الْمُعِيدُ

مِنْ عِنْدِكَ الصَّارِفُ وَالتَّلِـيدُ فَأَخْــرِجْ لَنَا الْغَــدَاةَ، مَا تُرِيدُ

فضرب بالقداح، فخرج الأصفران على الغزالين للكعبة، وخرج الأسودان على الأسياف والدروع لعبد المطلب، وتخلف قدح لقريش، فضرب عبد المطلب الأسياف على بـــاب الكعبـــة، وضرب فوقه أحد الغزالين من الذهب، فكان ذلك أول ذهب حليته الكعبة، وجعل الغزال الآخـــر في بطن الكعبة في الجب الذي كان يجعل فيه ما يهدي إلى الكعبة ...))([1]).

وَيدلُّ ذلك دلالةً واضحةً؛ على قداسة الغزالة في الفكر الـدِّينيّ الجـاهليّ، وَارتباطهـا بِالْخِصبِ المائيّ، في الأرض المكيَّة المباركة؛ ممَّا جعل "الجاهليّين" يُجلُّونَهَا إجلالهم لأوثـانهم وَأصنامهم الأخرى؛ فَطافوا حولها، وَتبرّكوا بها، وَذبحوا لها؛ طَمَعاً في الرِّضا الأمويّ.

وَقد اقترنت الحمامة بِالغزالة في المثل العربيّ، الَّذي يَعْرِضُ لأَمْنِهَا في الْحِمَـى الْمَكِّـيّ المبارك، وَما أَمَانُ الحمامة في رِحَابِ الكعبة الْمُشَرَّفَة، إلاَّ دليـلٌ علـى قداسـتها فـي فِكْـرِ "الجاهليّين"؛ لأنَّ الحمامة نفسها تَخُصُّ البيت الحرام بِالتَّقديس وَالتَّعظيم، وَليس في ذلـك وَجْـهُ غَرَابَةٍ؛ فَهي رَمْزٌ أُمُومِيٌّ يحمل قِيَمَ الأَمْنِ وَالسَّلاَمِ حِيناً، وَيُكَرِّسُ مفهوم الحزن حِيناً آخَرَ، وَقِيل: إنَّهُ ((ليبلغ من تعظيم الحمامة لحرمة البيت الحرام، أن أهل مكة يشهدون عن آخرهم أنهم لـم يروا حماماً قط سقط على ظهر الكعبة، إلا من علة عرضت له. فإن كانت هذه المعرفة اكتساباً من الحمام، فالحمام فوق جميع الطير وكل ذي أربع. وإن كان هذا إنما كان [من] طريق الإلهام، فليس ما يُلْهَمُ كما لا يُلْهَم))([2]).

وَقد كانت الحمامة حاضرةً، في الإِرْثِ الدِّينيّ القديم؛ ذلك أنَّها اعتلقت بقصَّةٍ دينيَّةٍ مـع الرَّسول "نُوحٍ" ــ عليه السلام ــ حين بَعَثَ الْغُرَابَ مُسَائِلاً إِيَّاهُ: هَلْ ظَهَرَ من الأرض موضعٌ ؟ فَوَقَعَ على جِيْفَةٍ وَلم يعد إليه، ثُمَّ بعث الحمامة، فَاستعجلت عليه الطَّوقَ الْكَائِنَ في عُنُقِهَا؛ فَخَصَّهَا بِـهِ جُعْلاً لَهَا([3])؛ فَكانت بذلك دليل "نوحٍ" ــ عليه السلام ــ وَرَائِدَهُ([4])، وَاستحقَّت أن تكون رَمْزاً لِلطَّهَارَةِ وَالْوَفَاءِ([5]).

وَلذلك كُلِّهِ؛ كَانَ ((من المحظور اعتضاد نبات الحرم وصيد الحيوان فيه، ومـن يفعـل ذلك يكون آثماً، وقد يعرض نفسه لغضب الناس عليه. فصار الحرم مرتعاً آمناً للطيور، ولا زال الناس لا يتحرشون بطيور المعابد ولا يمسونها بسوء، بل يقدمون لها ما تحبه مـن المـأكول،

---

1) الأزرقيُّ: أخبار مكَّة، 2: 46، 47.

2) الجاحظ: كتاب الحيوان،1: 193، 194.

3) ينظر: عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهليَّة ودلالاتها، 1: 302.

4) ينظر: الجاحظ: كتاب الحيوان،1: 195.

5) ينظر: عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهليَّة ودلالاتها، 1: 301.

لتعيش عليه))([1]).

وَقَدَّسَ "الجاهليُّون" البقرة الأنثى، الرَّامزة للإلهة الكونيَّة الكبرى، وَعُدَّتِ الوسيلة الأسمى، في طقوس الاستسقاء الجاهليَّة؛ فَقد ((أَنْشَدَ الْجَوْهَرِيُّ لِلْوَرَلِ الطَّائيِّ:

لاَ دَرَّ دَرُّ رِجَــالٍ خَابَ سَعْيُهُمُ   يَسْتَمْطِرُونَ لَدَى الأَزْمَاتِ بِالْعُشَرِ

أَجَــاعِلٌ أَنْتَ بَيْقُوراً مُسَــلَّعَةً   ذَرِيعَــةً لَكَ بَيْــنَ اللهِ وَالْمَطَــرِ؟

وَإِنَّمَا قَالَ ذَلِكَ لأَنَّ الْعَرَبَ كَانَتْ فِي الْجَاهِلِيَّةِ إِذَا اسْتَسْقَوْا جَعَلُوا السَّلَعَةَ وَالْعُشَرَ فِيْ أَذْنَابِ الْبَقَرِ، وَأَشْعَلُوا فِيهِ النَّارَ، فَتَضِجُّ الْبَقَرُ مِنْ ذَلِكَ وَيُمْطَرُونَ))([2]).

وَيكمن البعد الرَّمزيُّ في الطَّقْسِ الاستمطاريِّ السَّابق، في أَنَّ عرب الجاهليَّــة تفــاعلوا بالنَّار، وَعَدُّوْهَا رَمْزاً لِلْبَرْقِ الأُمُوميِّ، كما رَأَوْا في البقرة وَالثَّوْرِ رَمْــزَيْنِ للخصــوبة بجميــع أنواعها، وَسائر تجلِّياتها (النسل والحرث)([3])، وَاعتقد القدامى أَنَّ ((الشرر المتطاير من النيران المقدسة، يعمل على فك أسرار أرواح التوائم الحبيسة في تلك البقع المقدسة، فتزداد تبعا لــذلك عملية التناسل والتكاثر))([4]).

وكان العرب في الجاهليَّة يلجؤُون إلى دُعَاءِ الله؛ لِيكشفَ ما نزل بهم من الْجَدْبِ وَالْقَحْطِ، ((وكانوا كثيرا ما يستمطرون في الأماكن المطهرة طمعا في إجابة الدعاء، كما كانوا يستسقون بمن يرجون الخير بيمن طلعته))([5]).

وَقد ذكر "القزوينيُّ" توصيفات الرَّمْزِ البقريِّ، قَائلاً: هُوَ ((حيوانٌ شديد القــوة، كثيــر المنفعة، خلقه الله تعالى ذلولا، وإنما لم يخلق له سلاح شديد كالسباع لأنه في رعاية الإنسان يدفع عنه عــدوه، لأن حاجة الإنسان إليه ماســة، فلو كان له سلاح شديد لصــعب علــى الإنســان ضبطه ...))([6])، وَقد سَمَّى عرب الجاهليَّة البقرة الوحشيَّة نَعْجَةً، كما تَجَلَّى ذلــك فــي نتــاج الشُّعراء الجاهليِّين([7]).

فَعلاقة الإنسان بِالبقرة علاقة إِلْفٍ وَمَحَبَّةٍ؛ ذلك أَنَّ البقرة تُعْتَبَرُ من أَكْثَرِ الْمَاشِــيَةِ إِفَــادَةً للإنسان، من حيث لحومها وَألبانها، وَإِذا ما عُدْنَا إلى بعض مشتقَّات الجذر الرَّئيس "بقر"، رأيناها

---

1) علي: المفصَّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 6: 210، 211.

2) ابن منظور: لسان العرب، مادَّة (بقر).

3) ينظر: عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهليَّة ودلالاتها، 1: 265.

4) الخشَّاب، د.مصطفى: طقوس أنتيشوما ــ بحثٌ في الاجتماع الدِّينيِّ ــ مجلَّة كليَّة الآداب، جامعــة القــاهرة، مطبعة الجامعة، القاهرة، 15: 2/ 1953م، ص36.

5) الجارم: أديان العرب في الجاهليَّة، ص75.

6) عجائب المخلوقات، ص269.

7) ينظر: الجاحظ: كتاب الحيوان، 2: 182.

تُشعُ بدلالة الْخِصْبِ وَالحياة؛ فَقد جاء في "لسان العرب": ((فَبَيْنَمَا سُلَيْمَانُ فِيْ فَلَاةٍ احْتَاجَ إِلَىْ الْمَاءِ، فَدَعَا الْهُدْهُدَ، فَبَقَرَ الأَرْضَ فَأَصَابَ الْمَاءَ ...))[1].

وَيتبع الرُّموز الحيوانيَّة سَالِفَةَ الذِّكْرِ، رَمْزٌ آخَرُ ابتدعه "عمروُ بنُ لُحَيٍّ الْخُزَاعِيُّ"، الَّذي كان أوَّل من بَحَّرَ "الْبَحِيرَةَ"؛ وَهِيَ: ((ابنة السائبة، والسائبة هي الناقة إذا تابعت بين عشر إناث ليس بينهن ذكر، سيبت فلم يركب ظهرها، ولم يجز وبرها، ولا يشرب لبنها إلا ضيف، فما نتجت بعد ذلك من أنثى، شقت أذنها، ثم خلي سبيلها لإشعار آخر))[2]؛ وَالسَّبب في ذلك أَنَّهَا ((حيوانات مقدسة، وقد تلحق بهذه الحيوانات ماشية أخرى مقدسة، وهي التي ضلت الطريق، فالتجأت إلى حمى إله من الآلهة العديدة))[3].

وَتكشف لنا الأساطير الجاهليَّة، عن علاقة الإبل بالجنِّ وَالشَّياطين، الَّتي تعتلق بدورها مع المرأة المثال في الفكر الدِّينيِّ الجاهليِّ؛ ولَذلك قُدِّمَتِ الْعَتَائِرُ من الإبل المقدَّسة، بَيْنَ يدي أصنام الأمِّ الكبرى؛ فقد زعموا ((أن فيها عرقا من سفاد الجن، وذهبوا إلى الحديث أنهم إنما كرهوا الصلاة في أعطان الإبل لأنها خلقت من أعنان الشياطين))[4].

كما ارتبطت الإبل بالحيَّة، ذلك الرَّمز الحيوانيِّ عَظِيْمِ الْقَدَاسَةِ، في الْفِكْرِ السَّامِيِّ بعامَّة، وَالمعتقد الجاهليِّ بخاصَّة؛ فَقِيْلَ: إِنَّ الْحَيَّةَ ((كانت في صورة جمل، وإن الله تعالى عاقبها حتى لاطها بالأرض، وقسم عقابها على عشرة أقسام، حين احتملت دخول إبليس في جوفها حتى وسوس إلى آدم من فيها))[5]؛ وَالجمل عموماً حيوانٌ مقدَّسٌ مباركٌ، معبودٌ عند العرب جميعاً، وَأُنْثَاهُ النَّاقة ربَّةٌ لِلنَّقَاهَةِ وَالشِّفَاءِ[6].

وَتكفي العودة إلى الأصل الثُّلاثيِّ "أبل"؛ لاستكناه علاقة هذا الجذر بالمعاني المقدَّسة، فَـ"الأَبِيْلُ": ((هُوَ الرَّاهِبُ، وَقِيلَ الرَّاهِبُ الرَّئِيسُ ... وَمِنْهُ الْحَدِيثُ: كَانَ عِيسَى بنُ مَرْيَمَ، عَلَىْ نَبِيِّنَا وَعَلَيْهِ الصَّلَاةُ وَالسَّلَامُ، يُسَمَّى أَبِيلَ الأَبِيلِينَ ... وَكَانُوا [أَيِ النَّصَارَى] يُعَظِّمُونَ الأَبِيلَ فَيَحْلِفُونَ بِهِ كَمَا يَحْلِفُونَ بِاللهِ))[7].

---

1) ابن منظور: مادَّة (بقر).

2) حسن، د.حسين الحاج: الأسطورة عند العرب في الجاهليَّة، المؤسَّسة الجامعيَّة للدِّراسات والنَّشر، بيروت، لبنان، 1998م، ص105.

3) نفسه، ص175.

4) الجاحظ: كتاب الحيوان، 2: 182.

5) نفسه، 1: 297.

6) ينظر: السَّهليُّ، محمَّد توفيق، وَالباش، حسن: المعتقدات الشَّعبيَّة في التُّراث العربيِّ، دار الجليل، دمشق، سوريَّا، (د.ت)، ص281.

7) ابن منظور: لسان العرب، مادَّة (أبل).

وَتجدر الإشارة إلى أنَّ الإبلَ تُعَدُّ البديل الأساسيَّ، وَالمعادل الموضوعيَّ، للفرس المثاليَّة، في أسطورة انطلاقهما من الماء، وَعودتهما إليه، في الفكر الدِّينيِّ الجاهليِّ.

وَاعتلقت النَّاقة بالموت وَالبعث في عقائد "الجاهليِّين"؛ ذلك أنَّ فريقاً منهم ـ كما يقول أهل الأخبار ـ ((يؤمن بالبعث وبالحشر بالأجساد بعد الموت، ويستشهدون على ذلك بـ(العقيرة) وتسمى البلية أيضاً. والبلية الناقة التي كانت تعقل عند قبر صاحبها إذا مات حتى تموت جوعاً وعطشاً. ويقولون إنه يحشر راكباً عليها، ومن لم يُفْعَلْ معه هذا حُشِرَ راجلاً))([1]).

وكَان "الجاهليُّون" ينحرون الإبل على القبور، وَيُبَلِّلُونَهَا بدماء الإبل المسفوحة، ((ولا بد أن يكون هذا النحر من الشعائر الدينية والعقائد الجاهلية التي لها علاقة بالموت، وباعتقادهم أن موت الإنسان لا يمثل فناءً تاماً وإنما هو انتقال من حال إلى حال))([2]).

وَتحتلُّ الْحَيَّةُ مكانةً بَارِزَةً، في الْمِخْيَالِ "الميثولوجيّ" الجاهليِّ، بِوَصْفِهَا رَدِيفَةَ المرأة، ورمزاً من رموزها الدِّينيَّة؛ فَكما كانت الحيَّة حَارِسَةً للشَّجرة العشتاريَّة، في الفكر البابليِّ وَالآشوريِّ، قامت الْحَيَّةُ في بعض الأخبار الجاهليَّة، بِفِعْلِ الْحِرَاسَةِ وَالْحِمَايَةِ للآبار المائيَّة، الَّتي تُشَكِّلُ الهبة المقدَّسة، من لدن الإلهة المكرَّمة؛ ((فقد حرست بئر الأخسف، وهي البئر التي كانت توضع الهدايا في باطنها للثعبان الذي استمر كذلك طيلة خمسمائة سنة في بعض الروايات))([3]).

كما اضطلعت الْحَيَّةُ بوظيفة الحراسة، لأقدس البقاع العربيَّة على الإطلاق، ممثَّلةً في الكعبة المشرَّفة؛ حيث تقول الأسطورة: إنَّهُ: ((كان في بطن الكعبة عن يمين من دخلها جُب يكون فيه ما يهدى إلى الكعبة من مال وحلية كهيئة الخزانة، وكان يكون على الجُب حية تحرسه بعثها الله منذ زمن جُرهم، وذلك أنه عدا على ذلك الجب قوم من جرهم فسرقوا مالها وحليتها مرة بعد مرة، فبعث الله تلك الحية فحرست الكعبة وما فيها خمسمائة سنة فلم تزل كذلك حتى بنت قريش الكعبة))([4]).

وقَد انتشر بَيْنَ "الجاهليِّين" ما يُسَمَّى بـ"رُقَى الْحَيَّاتِ"، وقد ((قالت الشعراء في الجاهلية والإسلام في رقى الحيات، وكانوا يؤمنون بذلك، ويصدقون به ... [ومنهم] من زعم أن إخراج الحية من جحرها إلى الراقي إنما كان للعزيمة والإقسام عليها، ولأنها إذا فهمت ذلك أجابت ولم تمتنع))([5]).

---

1) علي: المفصَّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 6: 129.

2) نفسه، 6: 130.

3) عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهليَّة ودلالاتها، 1: 320.

4) الأزرقيُّ: أخبار مكَّة، 2: 159، 160.

5) الجاحظ: كتاب الحيوان، 4: 186، 187.

وَإذا ما علمنا أنَّ "الجاهليِّين" دَعَوْا مُمَارِسَ هذه الرُّقَى بِـ"الْحَوَّاءِ"، أدركنا العلاقة الوطيدة بَيْنَ "الْحَيَّةِ" وَ"حَوَّاءَ" في فِكْرِ "الجاهليِّين"؛ من حيث إدْلالِهِمَا علــى قيمتــي: الخلــود، وَالحيــاة، وَارتباطهما بِالْبُعْدِ الإغرائيِّ الشَّيْطَانيِّ، كما خَلَّدَتْهُ التَّوراة قبلئذٍ، في قِصَّةِ الْعِصْـيَانِ الْبَشَــرِيِّ، لِلأمْرِ الرَّبانيِّ، في الجنَّة السَّماويَّة، وَالْقَاضِي بِعَدَمِ تَنَاوُلِ ثَمَرِ شجرة الحياة وَالخلود، وَكان العرب يعتقدون أنَّ من طالت عِلَّتُهُ وَظنُّواْ به مَسَّاً من الْجِنِّ؛ إنَّما لقتله حَيَّةً أو ما شابه، وَكان لِزَاماً عليه أنْ يُقَدِّمَ دِيَةً من الْحِنْطَةِ، وَالشَّعِيرِ، أوِ التَّمْرِ؛ وَإنْ قُبِلَتْ شُــفِيَ المــريض، وَفرحــوا وَضــربوا بِالدُّفِّ([1]).

وَتنقل لنا الرِّوايات القديمة، جانباً من صِلَةِ الْحَيَّةِ بِالبقرة المقدَّسة؛ ذلك ((أن الحية فـــي بلادهم تأتي البقرة المحفلة (الناقة التي لا يحلبها صاحبها أياماً حتى يجتمع لبنها في ضـــرعها)، فتتطوي على فخذيها، وركبتيها إلى عراقيها، ثم تشخص صدرها نحو أخلاف ضرعها، حتـــى تلتقم الخلف، فلا تستطيع البقرة [مع قوتها] أن تترمرم (تتحرك)، فلا تزال تمص اللبن، وكلما مصت استرخت، فإذا كادت تتلف أرسلتها))([2])، وَكانت الْحَيَّةُ مُوْلَعَةً بِشُرْبِ الْخَمْرِ، الَّذي عُــدَّ في كثيرٍ من الأوساط الدِّينيَّة الجاهليَّة، شَرَابَ الإِلَهَةِ الكبرى؛ ((فإن من العجب أن الأفعـــى لا ترد الماء ولا تريده، وهي مع هذا إذا وجدت الخمر شربت حتى تسكر، حتى ربما كـــان ذلـــك سبب حتفها))([3]).

وَقَدَّسَ "الجاهليُّون" رموز الأمومة الحيوانيَّة، ((وجعلت المعابـــد لحيواناتهـــا، وللهـــدي والقلائد مواضع خاصة، اختارتها لترعى فيها، جعلت (حمى) للأرباب. لا يجوز رعي ســـوائمه بها، ولا التطاول على دواب تلك الأحمية، لأنها مما حُبِسَ للأصنام. وتكـــون هـــذه المواضـــع مخصبة معشبة ذات حياة، وقد تزرع، وتكون غلتها للمعبد))([4]).

وَرأى "الجاهليُّون" في الرُّموز الحيوانيَّة الأنثويَّة السَّابقة، خَيْرَ تَجْسيدٍ للإلهـــة الجاهليَّـــة الكبرى؛ فَعُبِدَتْ في المحافل الدِّينيَّة الجاهليَّة، كما قُدِّمَتْ قرابينَ مقدَّسةً للإلهة الْمُبَجَّلَةِ، في الْحَرَمِ الْمَكِّيِّ الْمُشَرَّفِ؛ فَكان "الجاهليُّون" ((يَنْحَرُوْنَ وَيَذْبَحُوْنَ عند كلِّها، وَيتقربون إليها، وَهم عارفون بفضل الكعبة عليها، يَحُجُّونَهَا وَيعتمرون إليها ... وَكانوا يُسَمُّونَ ذبائح الغنم التي يَذْبَحُوْنَ عنـــد أصنامهم وَأنصابهم تلك الْعَتَائِرَ، وَالْعَتِيْرَةُ في كلام العرب الذبيحة، وَالمذبح الذي يذبحون فيه لها الْعِتْرَ، فَفي ذلك يقول زهيرُ بن أبي سُلْمى:

---

1) ينظر: الغزاوي، صالح: من صور الميثولوجيا في الأدب العربيِّ، مجلَّـة التُّـراث الشَّـعبيِّ، دار الحريَّـة للطِّباعة، بغداد، العراق، 10/ 1974م، ص9.

2) الجاحظ: كتاب الحيوان، 4: 109.

3) نفسه، 6: 398، 399.

4) علي: المفصَّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 6: 211.

فَزَالَ عَنْهَا وَأَوْفَى رَأْسَ مَرْقَبَةٍ   كَمَنْصِبِ الْعِتْرِ دَمَّى رَأْسَهُ النُّسُكُ))[1].

وتنقسم التَّقْدِمَاتُ الجاهليَّة للرَّبَّة الكبرى، إلى قسمَيْن: ((قسم إجباري يجب الوفاء به بسبب (نذر) مثلا، وقسم تطوعي، أيْ اختياري مثل (المنح)، والذبائح التي تقدم في المواسم وفي سائر الأيام))[2]، وقد كان "الجاهليُّون" ((يعظمون البيت بالدم، ويتقربون إلى أصنامهم بالذبائح، ويرون أن تعظيم البيت أو الصنم لا يكون إلا بالذبائح، وأن الذبائح تقوي القلوب، والذبح هو الشعار الدال على الإخلاص في الدين عندهم وعلامة التعظيم))[3].

وَعرف "الجاهليُّون" القرابين وَالتَّقدمات النَّذريَّة، وَالأضحيات البشريَّة؛ فَكان نَذْرُ "عبد المطَّلب" بِنَحْرِ أَحَدِ رَهْطِهِ إنْ وَافَوا العشرة؛ فَأصابت القِدَاحُ "عبد الله"؛ فَانطلق حينئذٍ إلى "أُسَافٍ" وَ"نَائِلَةَ"؛ وَهَمَّ بذبحه عندهما؛ لكنَّهما أَثْنَيَاهُ عن ذلك، وَنَصَحَاهُ بِسُؤَالِ عَرَّافَةٍ كانت تقطن بـ"خيبر"؛ فَوافاها وَقَصَّ عليها ما كان من أَمْرِهِ مَعَ ابْنِهِ "عبد الله"؛ فَأشارت عليه بتقريب "عبد الله" وَعشرةٍ من الإبل؛ وَضرب القداح عليهما؛ فَإن خرجت على "عبد الله" زادوا إبلهم العشرة عشرةً أخرى؛ وَكان ما أشارت به؛ فَظَلَّ "عبد المطَّلب" يزيد على العشرة السَّابقة عشرةً لاَحِقَةً؛ حتَّى بلغت الإبل مائةً؛ فَخرجت القِدَاحُ عَلَى الإبِلِ[4].

وَلم يقتصر الذَّبْحُ العباديُّ على الذُّكُورِ، بَلْ امتدَّ ليشملَ الإنَاثَ، في العادة الجاهليَّة المعروفة بـ"وَأْدِ الْبَنَاتِ"، وَالَّتي أشار إليها النَّصُّ القرآنيُّ الكريم، في معرض ذِكْرِهِ لأَهْوَالِ يَوْمِ الْقِيَامَةِ: ﴿ وَإِذَا الْمَوْءُودَةُ سُئِلَتْ * بِأَيِّ ذَنْبٍ قُتِلَتْ * ﴾[5]، وَيرى بعض الدَّارسين المحدثين، أنَّ هذه العادة الَّتي اقتصرت على بعض القبائل العربيَّة؛ ترتدُّ إلى عقيدةٍ دينيَّةٍ قديمة، ترى في البنات خَلْقَاً لإلَهٍ غَيْرِ آلهتهم[6]، وَكان شائعاً لدى كثيرٍ من "السَّاميِّين" ذَبْحُ الأبناء الذُّكْرَانِ منهم وَالإِنَاثِ؛ تَزَلُّفاً للآلهة، وَهناك رواياتٌ خياليَّةٌ حَوْلَ الْقُرْبَانِ الْبَشَرِيِّ، لكنَّها تُعْتَبَرُ مُؤَشِّراً حقيقيَّاً، علَى أنَّ

---

1) ابن الكلبيّ: كتاب الأصنام، ص49.

2) علي: المفصَّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 6: 186.

3) نفسه، 6: 196.

4) ينظر: ابن هشام، أبو محمَّد عبد الملك: تهذيب سيرة ابن هشام، تحقيق: عبد السَّلام هارون، مؤسَّسة الرِّسالة، دار البحوث العلميَّة، الكويت، (د.ت)، ص 37 ـــ 40.

5) سورة التَّكوير: الآيتان 8، 9.

6) ينظر: الحوفيُّ، د.أحمد: المرأة في الشِّعر الجاهليّ، دار نهضة مصر للطَّبع والنَّشر، القاهرة، مصر، (د.ت)، ص 296؛ سالم، د.السَّيِّد عبد العزيز: دراساتٌ في تاريخ العرب قبل الإسلام، مؤسَّسة شباب الجامعة، الإسكندريَّة، مصر، (د.ت)، 1: 397 ـــ 400.

التَّقدمَاتِ الأُمُومِيَّةِ الإنسانيَّة، قد عُرِفَتْ في الزَّمَنِ الْغَابِرِ، عِنْدَ بَعْضِ الشُّعوب السَّاميَّة وَالغربيَّة، وَامتدَّ حضورها في العقائد الدِّينيَّة الجاهليَّة، وَمن ذلك ما ذكره "فورفيريـوس" (Forphyrius): أنَّ أهْلَ "رُومَا"، كانوا يذبحون كُلَّ سَنَةٍ إنْسَاناً، يُقَدِّمُ قُرْبَاناً لأصنام الآلهة، كمـا ذكـر "نيلـوس" (Nilus): أنَّ بعض القبائل قَدَّمَتْ أجمل من وَقَعَ بقَبْضَتِهَا أسيْرَاً إلى "الزُّهْرَةِ"، وَكان يُذْبَحُ وقت ظهورها، وَذكرت بعض الرِّوايات: أنَّ الملك "الْمُنْذِرَ"، قَدَّمَ أحد أبناء "الْحَارِثِ" الَّذي وَقَعَ أسِـيْرَاً فِيْ يَدِهِ، وَنَحْوَ أرْبَعِ مِئَةِ رَاهِبَةٍ، قرابينَ إلى "الْعُزَّى"([1]).

وَبَذَلَ "الجاهليُّون" لأصنامهم الْمَأْكَلَ وَالْمَشْرَبَ؛ لاعتقادهم أنَّهَا تُسَرُّ وَتَفْرَحُ بـذلك، وَقـد علَّقوا على "ذِيْ الْخَلَصَةِ" (وَهُوَ صنمٌ نصبه "عمرُو بن لُحَيٍّ الْخُزَاعِيُّ") الْقَلاَئِدَ، وَبَيْضَ النَّعَام، وَالْبُرُدَ النَّفِيسَةَ، وَقَدَّمُواْ له الْحِنْطَةَ وَالشَّعِيْرَ، بَلْ وَاللَّبَنَ أيْضَاً؛ ليشربَ منه، كما ذبحوا له([2]).

وَاعتقد "الجاهليُّون": أنَّ فِيْ ((الصنم روحاً وأن في مقدوره التلذذ بهذه النذور. وكان في روعهم أنه يشرب من ذلك اللبن))([3]).

((ولما كانت عقلية الانسان القديم وعقلية كل بدائي تقوم على فهم الإدراك الحسي فـي الدرجة الأولى، كان للهدايا والنذور والقرابين والشعائر العملية المقام الأول في دياناتـه، لأنهـا ناحية ملموسة تراها الأعين وتدركها الأبصار، وفيها تضحية تقنع المتدين التقي المتقرب بها إلى آلهته بأنه قدّم إليها أعز الأشياء وأغلاها))([4]).

وَكانت القرابين تُبْذَلُ في أوقاتٍ معيَّنةٍ؛ لغاية استجلاب الدَّعْمِ الإلهيِّ، في حَمْلَةٍ عَسكَرِيَّةٍ، أوْ نَصْرٍ، أوْ مَا شَابَهَ ذَلِكَ مِنْ أحْوَالٍ([5]).

وَقد أُدِّيَتْ هذه القرابينُ في كُلِّ الأحايين وَالأزمان، لكنَّها زادت بزيـادة القداسـة الَّتـي تمتَّعت بها البيئة المكِّيَّة، في مواسمَ بعينها، كموسم الحجِّ الجاهليِّ، ((ويجب ألا يخطر على بال أحد أن مكة، وإن ارتفعت مكانتها عن سواها من أماكن العبادة، هي القبلة الوحيدة للجزيرة، فقد كان للعرب كعبات عديدة أخرى تحج إليها في مواسم معينة، وغير معينة، تعتر عندها، وتقـدم لها النذور والهدايا، وتطوف بها، ثم ترحـل عنها بعد أن تكون قامت بجميع المناسـك الدينيـة المطلوبة))([6]).

وَطَافَ "الجاهليُّون" حَوْلَ أصْنَامِ الأمِّ الكبرى، طوافهم حَوْلَ كعبتهم المقدَّسة؛ فَأضحى ذلك

---

1) ينظر: علي: المفصَّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 6: 199.

2) ينظر: نفسه، 6: 188.

3) نفسه، 6: 189.

4) نفسه، 6: 184.

5) ينظر: نفسه، 6: 197.

6) الحوت: في طريق الميثولوجيا عند العرب، ص133.

عبادة الجاهليّ في كُلِّ مكانٍ؛ ((فمنهم من اتخذ بيتا، ومنهم من اتخذ صنما، ومن لم يقدر عليه ولا على بناء بيت نصب حجراً أمام الحرم وأمام غيره مما استحسن ثم طاف به كطوافه بالبيت، وسموها الأنصاب، وإذا كانت تماثيل دعوها الأصنام والأوثان، وسموا طوافهم الدوار، فكان الرجل إذا سافر فنزل منزلاً أخذ أربعة أحجار فنظر إلى أحسنها فاتخذه ربا، وجعل ثلاث أثافي لقدره، وإذا ارتحل تركه، وإذا نزل منزلا آخر فعل مثل ذلك))([1]).

وكانت العرب ((إذا أرادت حج البيت الحرام، وقفت كل قبيلة عند صنمها، وصلوا عنده، ثم يلبون حتى يتقدموا لمكة، فكانت تلبياتهم مختلفة))([2])، وتَظهر "اللاّتُ" و"الْعُزَّى" في بعض التّلبيات، كتلبية "مذحج"، الّتي جاء فيها ((لبيك رب الشّعرى ورب اللاّت والعزّى))([3]).

وقَد جعل "الجاهليُّون" للحجِّ أربعة أشهرٍ معلوماتٍ، أَسْمَوْهَا الأَشْهر الْحُرُمَ، وَهِيَ: الْمُحَرَّمُ، وَصَفَرٌ، وَذُوْ الْقِعْدَةِ، وَذُوْ الْحِجَّةِ، وكان الحجُّ إلى مكَّة في رابعها([4]).

وكان للشّاعر الكاهن حضورٌ واسعٌ في طقوس الحجِّ الجاهليَّة؛ حيث أُنْشِدَتْ فيها التّراتيل الشّعريَّة للمبرِّزين منهم، وَاخْتِيْرَ أجود نتاجهم الشّعريِّ الْمُرَتَّلِ الْمُغَنَّى؛ لتزدهي به أستار الكعبة، فيما لو صحت الرِّواية القائلة بذلك([5])، كما اعتلق شعرهم بقلوب العبَّاد؛ ممَّا يُؤَكِّدُ الرَّابطة الوثيقة بَيْنَ الشِّعْرِ وَعبادة أصنام الْحَرَمِ الْمَكِّيِّ، لا سيَّما أصنام الأُمِّ الجاهليَّة الكبرى؛ فَكان الشِّعْرُ الْمُرَتَّلُ نَجْوَى وَصلاة رَجُلِ الدِّين الجاهليِّ لها، الْمَقْرُوْنَةَ بِالرَّهْبَةِ، وَالْخُشُوعِ، وَالتَّذَلُّلِ([6]).

((وكان الشعراء في الجاهلية يغنون بشعرهم وهم ينشدونه ويلقونه، وكان المهلهل يغني بشعره، وهو يشرب الخمر، وكان الأعشى يغني في شعره، فكانت العرب تسميه صناجة العرب))([7])، ((وقد بدأ الشعر ترتيلاً دينياً، وتطور إلى أراجيز في المناسبات الدينية والذاتية والاجتماعية، وعندما أصبح للمجتمع قضية تحول إلى ملحمة، ثم إلى همٍّ قبلي، ووصل إلى

---

1) ابن الكلبيّ: كتاب الأصنام، ص49.

2) اليعقوبيّ: تاريخ اليعقوبيّ، 1: 255.

3) نفسه، 1: 256.

4) ينظر: ضيف، د.شوقي: العصر الجاهليّ، دار المعارف، مصر، ط7، (د.ت)، ص94.

5) حول المعلّقات والآراء الّتي دارت بصدد مسمّياتها، ينظر: علي: المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 9: 506 ـ 516؛ ينظر: الجبوري، د.يحيى: الشّعر الجاهليّ ـ خصائصه وفنونه ـ مؤسّسة الرّسالة، بيروت، لبنان، ط8، 1997م، ص173 ـ 186.

6) حول علاقة الأسواق العربيّة بالشّعر والحجّ، ينظر: الصّائغ، د.عبد الإله: الأسواق العربيّة القديمة ـ طقوس التّجارة والأدب ـ مجلّة التّراث الشّعبيّ، وزارة الثّقافة والإعلام، دار الحريّة للطّباعة، بغداد، العراق، 1/ 1986م.

7) خفاجي، د.عبد المنعم: الشّعر الجاهليّ، دار الكتاب اللّبنانيّ، بيروت، لبنان، 1986م، ص90.

موضوعة قومية وهكذا))([1]).

((وكانت العرب تقيم الشعر مقام الحكمة وكثير العلم، فإذا كان في القبيلة الشاعر الماهر، المصيب المعاني، المخير الكلام، أحضروه في أسواقهم التي كانت تقوم لهم في السنة ومواسمهم عند حجهم البيت، حتى تقف وتجتمع القبائل والعشائر، فتسمع شعره، ويجعلون ذلك فخراً من فخرهم، وشرفاً من شرفهم))([2]).

((وظلت الكلمة الشعرية مقدسة حتى إن القول المتواتر بأن المعلقات العشر أو السبع سميت معلقات؛ لأنها علقت على أستار الكعبة، له معنى كبير فيما يختص بقداسة الكلمة الشعرية، فهذا الخبر سواء أكان صدقا أم مجرد قص يفسر التسمية، فإن وجود القصة نفسها يؤكد أن الكلمة الشعرية لم تفقد قداستها عند العرب، وارتبطت بالقوى الكونية، ولم تكن الكعبة إلا مركز القوى الكونية، فهي بيت الله وبيت آلهة العرب جميعا، غير أن الشعر نفسه لم يرتبط بالإله الكوني الأكبر وإنما ارتبط بالجن))([3]).

ويمكن القول: إنَّ الشِّعر العربيَّ وَثِيقُ الصِّلَةِ بالأسطورة؛ فَالتُّراث الَّذي ((أثر في تلك الأساطير كان ضخما للغاية بدليل أن أغلب الشعراء الجاهليِّين تنعكس في أشعارهم ملامح وصفات أسطورية))([4])؛ فَالشَّاعر إِذاً ((رجل يبدع الأساطير، فهو ملهم أو ممسوس أي أنه ليس في حالته الذهنية الطبيعية، فهو يتلقى أصواتا كانت تبدو للأولين منزلة من السماء))([5]).

وَأيَّاً كان الأمر؛ فَإِنَّ ((الشعر الجاهلي سجل دقيق حافل بتاريخ العرب السياسي والديني والاجتماعي في الجاهلية، وهو يقوم مقام الآثار عند قدماء المصريِّين واليونان وغيرهم من الأمم القديمة، في إعطائنا صوراً مفصلة لألوان الحياة العربية الجاهلية))([6])؛ وَلذلك يمكننا استقراء الصُّورة الإجماليَّة، للنَّظرة "الميثولوجيَّة"، حَوْلَ الأُمِّ الكبرى، من خلال الاطِّلاع على النِّتاج الشِّعريِّ الغَزِيرِ، الَّذي خَلَّفَهُ شعراء العصر الجاهليِّ، وَتُؤَكِّدُ النَّظْرَةُ اللُّغويَّة للجذر "شعر"، الصِّلَةَ الوثيقة بَيْنَ الشِّعْرِ، وَالدِّيْنِ، وَالْخُصُوْبَةِ؛ فَـ"الشَّعْرَاءُ": ((الشَّجَرُ الْكَثِيْـفُ ... [وَ] الأَرْضُ ذَاتُ

---

1) مشوّح، وليد: بحوثٌ مقارنةٌ في التَّاريخ والظَّواهر والتَّطوُّر ــ دراساتٌ في الشِّعر العربيِّ الحديث ــ منشورات دار معد للنَّشر والتَّوزيع، دمشق، سوريَّا، 1993م، ص226.

2) اليعقوبيُّ: تاريخ اليعقوبيِّ، 1: 262.

3) الحجاجيُّ، أحمد شمس الدِّين: الأسطورة والشِّعر العربيُّ، مجلَّة فصول، 4: 2/ 1984م، ص45؛ ينظر: زيتوني، عبد الغنيِّ: الجنُّ وأحوالهم في الشِّعر العربيِّ، مجلَّة التُّراث العربيِّ، اتِّحاد الكتَّاب العرب، دمشق، سوريَّا، 44/ 1991م، ص 188 ــ 194.

4) فريجين، لطيفة: الشُّعراء الجاهليُّون بَيْنَ الأسطورة والتَّاريخ، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة دمشق، سوريَّا، 1982 ــ 1983م، ص213.

5) ريد، هربرت: الشِّعر والحلم والأسطورة، ترجمة: قاسم عيدو، مجلَّة آداب القاهرة، 12/ 1961م، ص33.

6) الخفاجيُّ: الشِّعر الجاهليُّ، ص355.

الشَّجَرِ، وقِيلَ: هِيَ الْكَثِيْرَةُ الشَّجَرِ))(1)، و"شَعْرَانُ": ((اسْمُ جَبَلٍ بِالْمُوْصِلِ سُمِّيَ بِذَلِكَ لِكَثْـرَةِ شَجَرِهِ))([2])، و"الْمَشْعَرُ": ((الْمَعْلَمُ وَالْمُتَعَبَّدُ مِنْ مُتَعَبَّدَاتِهِ ... وَالْمَشَاعِرُ: مَوَاضِعُ الْمَنَاسِكِ))([3]).

((ويظهر من أخبار أهل الجاهلية، أن رجال الدين كانوا يباركون أتباعهم ويقدسـونهم ويلمسون رؤوسهم لمنحهم البركة والشفاء من الأمراض، فكان أحدهم يضـع يـده علـى رأس المريض أو يلمس جبهته، ليمنحه بركة تشفيه، أو عافية تصيبه، أو تبركاً وتقربـاً بـذلك إلـى الآلهة، وكانوا يتفلون في فم الصبيان، لتكون التفلة بركة لهم، وعافية، وشفاء مـن مـرض، أو علما يصيب الصبي حينما يكون رجلا))([4]).

((وكان من أهم واجبات رجال الدين والزهاد والمتنسكين، الإشـراف علـى المعابـد وصيانة أموالها، وخدمة الأصنام، وتنفيذ الأحكام، وتلبية طلبات الناس في التوسط لدى الآلهـة برفع الضُرّ والكُرَب عنهم، أيام الشدة وساعات العسر))([5]).

وقَدَّمَ الكهنة وَالعبّاد توسلاتهم إلى الآلهة، ((ومن التوسـلات الجميلـة التـي وجهها الثموديون إلى آلهتهم، قول أحدهم: ... (بإلهي أموت)، أو (في حب إلهي أموت)، أو (في إلهـي أفنى)، فهو يخاطب به. وقد ملأ قلبه العشق نحو، العشق الإلهي الذي نقرأه في كتب المتصوفة، ونسمعه في تغاريدهم يخاطبون به الله))([6]).

وَانصرف "الجاهليُون" بكلّيتهم إلى تقديس آلهتهم؛ لأنّها ((تثيب وتعاقب. تثيـب المتقـي المتعبد لها المتقرب إليها بالنذور وبالبر بمعابدها، فتعطيه مالاً وتبارك له في نفسه وفي أهلـه، وتعطيه ذرية صالحة ذكوراً. وتنجيه من البلايا والآفات ومن الأوبئة والأمراض، وترجعه سالماً معافى من الحروب، وتشفي جروحه إذا جرح، وتغدق عليه بالنعم من غنائم الحرب، فهذا هـو الثواب، ثواب في الدنيا وكفى، وأما العقوبة، ففي الدنيا وحدها، وتكون بإنزال البلاء بمن يستحقه من الخارجين على أوامر الآلهة، المتجاسرين على حرمة المعابـد، المـارقين علـى النظـام، المخالفين لسلوك المجتمع، المتجاوزين على حقوق غيرهم. من البلاء والأمراض مـن عمـى وعور، وإصابة عضو من أعضاء الجسم بعطب، والأوبئة))([7]).

وقَد حَفَّزَ ذلكم العابد الجاهليَّ؛ لتقديم القرابين من أعَزّ ما يملك، رَغْمَ فَقْـرِهِ، وَجُوْعِـهِ،

---

1) ابن منظور: لسان العرب، مادّة (شعر).

2) نفسه، مادّة (شعر).

3) نفسه، مادّة (شعر).

4) علي: المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 6: 222.

5) نفسه، 6: 221.

6) نفسه، 6: 182، 183.

7) نفسه، 6: 181.

وَعَوَزِهِ؛ كما شَجَّعَ "الجاهليِّين" على بِنَاءِ الْمَعَابِدِ الْكَثِيْرَةِ، وَبَذْلِ الْمَالِ الْوَفِيْرِ، في تقديم الهدايا وَالنُّذُوْرِ([1]).

((ولولا الأمل في الرضا والثواب، والخوف من الآلهة، لما جعل الناس أنفسهم عبيداً إلى الآلهة، فسموا أنفسهم (عبد ود)، و(أمت العزى) (أمة العزى)، و(عبد يغوث)، و(عبد مناة)، وما شابه ذلك من أسماء دُعِيَ أصحابها بها، أملاً في العمر الطويل، وفي التهرب من الموت))([2]).

وَأطلق "الجاهليُّون" على مَجْمُوْعِ الْكَهَـنَةِ، الَّذين تحاكموا إليهم مُسَمَّى "الْكُهَّانِ"، وَقالوا: ((إن مع كل واحد منهم رئيا من الجن مثل (حازي جهينة) ومثل (شق) و (سطيح) و (عزى سلمة)، وأشباههم، وكانوا يتكهنون ويحكمون بالأسجاع، كقوله: والأرض والسماء، والعقاب والصقعاء (الشمس)، واقعة ببقعاء (القطعة من الأرض المخالفة لما جاورها)، لقد نفر المجد بني العشراء، للمجد والسناء))([3]).

وكان ((عمرو بن لحي حين غلبت خزاعة على البيت ونفت جرهم عن مكة، قد جعلته العرب رباً لا يبتدع لهم بدعة إلا اتخذوها شرعة لأنه كان يطعم الناس ويكسو في الموسم))([4]).

وَقد لَعِبَتِ الموسيقى العربيَّة دَوْرَاً كبيراً، في حياة الشَّاعر الكاهن، في الفكر الدِّينيِّ الجاهليِّ، ((ومن الواضح أن الموسيقى كانت وسيلة تخاطب الجن، ومن هذا الاعتقاد جاء الزعم بأن الجن هي التي توحي بشعر الشعراء أو ألحان الجان))([5]).

((وزعم صاحب الموسيقى أن ألذ الملاذ كلها اللحن، ونحن نعلم أن الأوزان قواعد الألحان، والأشعار معايير الأوتار لا محالة))([6])؛ وَمِمَّا يُمَيِّزُ الشِّعْرَ ((أن الألحان ــ التي هي أهنا اللذات ــ إذا سمعها ذوو القرائح الصافية، والأنفس اللطيفة، لا تتهيأ صنعتها إلا على كل منظوم من الشعر، فهو لها بمنزلة المادَّة القابلة لصورها الشريفة ...))([7]).

---

1) ينظر: علي: المفصَّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 6: 181.

2) نفسه، 6: 181، 182.

3) الجاحظ، أبو عمرو عثمان بن بحر: البيان والتَّبيين، دار الكتب العلميَّة، بيروت، لبنان، (د.ت)، 1: 159.

4) الفيُّوميُّ، د.محمَّد إبراهيم: في الفكر الدِّينيِّ الجاهليِّ قبل الإسلام، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1979م، ص183.

5) فارمر، هنري جورج: تاريخ الموسيقى العربيَّة حتَّى القرن الثَّالث عشر الميلاديِّ، تعريب وتعليق: جرجيس فتح الله، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص45.

6) القيروانيُّ، أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشِّعر وآدابه ونقده، تحقيق وتعليق: محمَّد محيي الدِّين، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط4، 1972م، ص26.

7) العسكريُّ: أبو هلال الحسن بن عبد الله: كتاب الصِّناعتيْن ــ الكتابة والشِّعر ــ تحقيق: علي البجَّاوي، وَمحمَّد أبو الفضل، عيسى البابي الحلبي وشركاه، سوريَّا، (د.ت)، ص144.

وَلا بدَّ أن يُرَافِقَ الشِّعْرَ الْمَنْظُوْمَ الْمُلَحَّنَ الصَّوْتُ الْحَسَنُ؛ لتكتمل النِّعْمَةُ، وَتَعمَّ الفائدة الْمَرْجُوَّةُ، فِيْ إِصَاخَةِ الأَسْمَاعِ، وَخُشُوْعِ الأَرْوَاعِ، ((وزعم أهل الطب أن الصوت الحسن يسري في الجسم، ويجري في العروق، فيصفو له الدم، ويرتاح له القلب، وتهش له النفس، وتهتز الجوارح، وتخف الحركات ...))([1]).

وَخلاصة كُلِّ ما قدَّمْنَا؛ أَنَّ الشِّعْرَ الجاهليَّ شِعْرٌ غِنَائِيٌّ تَامٌّ، اقترن بعضه بالغناء الدِّينيِّ، كَالْمَرَاثِي الْمُقْتَرِنَةِ بِالنَّصب، وَالَّتي يُتَغَنَّى بها في الموت، كما عرف العرب الغناء الْمُقْتَرِنَ بِالآلات الموسيقيَّة، وَالْهَزَجَ الْمَصْحُوْبَ بِالرَّقْصِ، وَالدُّفِّ، وَالْمَزَامِيْرِ([2]).

وَقَد ((رافق الغناء الطقوس الوثنية منذ البداية عند العرب وغير العرب، وكان القطر الحجازي يمثل حاضرة الوثنية الكبرى، فإليه ينهض العرب الوثنيون لأداء مواسم العبادة في المواسم المقررة من كل عام، فتطوف العذارى حول الأصنام المقامة في الكعبة، وهي تغني وترقص في طقس أطلق عليه العرب اسم (الدوار)، وكان السدنة يمثلون المعنى الروحي للوثنية، فكان سدنة كل نصب خلية من المرتلات والمرتلين، تُعِدُّ إعداداً خاصاً للغناء الوثني))([3]).

وَيُؤَكِّدُ ذلك بِجَلاَءٍ؛ أَنَّ الشِّعْرَ وَالْغِنَاءَ ((يتصلان ببعضهما بعضاً كل الاتصال، وقد اعتاد الشاعر من الشعراء أن يلقي شعره أو يغني أغانيه أو ينشد أناشيده في مجالس المساء، وفي الأسواق العامة والأعياد، وبخاصة سوق عكاظ، حيث تقرأ المعلقات السبع، وكانت تكتب بالذهب، وتعلق في أستار الكعبة))([4]).

وَقد عرف "الجاهليُّون" مجموعةً من الأدوات الموسيقيَّة، الْحَاضِرَةِ بقوَّةٍ في الأعياد وَالطُّقُوسِ الوثنيَّة، الْمُؤَدَّاةِ للرَّبَّة الجاهليَّة الكبرى، كَـ"الرَّبَابَةِ"، تلك الآلة الوتريَّة، الَّتي تتَّصل بالمعاني الأُلوهيَّة وَالإخصابيَّة، من حيث دلالاتها اللُّغويَّة؛ فَـ"الـرَّبُّ": ((اسْمُ اللهِ تَعَالَى ... وَالْمَالِكُ وَالسَّيِّدُ وَالْمُرَبِّي وَالْمُقِيْمُ وَالْمُنْعِمُ وَالْمُدَبِّرُ وَالْمُصْلِحُ ...))([5])، وَ"الرَّبَـابُ": ((السَّحَابُ

---

1) الأندلسيُّ، أبو عمر أحمد بن محمَّد بن عبد ربّه: كتاب العقد الفريد، شرح وتصحيح وضبط: أحمد أمين، وَإبراهيم الأبياري، وَعبد السَّلام هارون، دار الكتاب العربيِّ، بيروت، لبنان، 1982م، 6: 4.

2) ينظر: ضيف: العصر الجاهليُّ، ص193.

3) الاختيار، نسيب: الفولكلور الغنائيُّ عند العرب، المطبعة والجريدة الرَّسميَّة، مديريَّة التَّأليف والتَّرجمة، وزارة الثَّقافة، سوريَّا، (د.ت)، ص32، 33.

4) الأبراشيُّ، محمَّد عطيَّة: الآداب السَّاميَّة مع بحثٍ مستفيضٍ عن اللُّغة العربيَّة وخصائصها وثروتها وأسرار جمالها، أخرج الطَّبعة: إبراهيم أنيس وآخرون، أشرف على الطَّبع: حسن عطيَّة، وَمحمَّد أمين، دار إحياء الكتب العربيَّة، دمشق، سوريَّا، ط1، 1946م، ص95.

5) المعجم الوسيط، أخرجه: إبراهيم مصطفى وآخرون، إشراف: عبد السَّلام هارون، المكتبة العلميَّة، طهران، إيران، (د.ت)، مادَّة (ربب).

الأَبْيَضُ))[1].

وَهناك "الْجُلْجُلُ" الَّذي تسمَّت به بعض دُورِ العبادة الجاهليَّة، كَـ"دَارَةِ جُلْجُلٍ"، الواردة في شعر "امرئ القيس"، وَيُعَرَّفُ "الْجُلْجُلُ" بِأَنَّهُ: ((الناقوس الذي على شكل الكأس أو الطاس أو القمع في العربية، ويسمى عادة باسم الجرس، على حين أن الجرس ذا الشكل الدائري يعرف بالجلجل))[2].

وَقد اقترن الْعَزْفُ الموسيقيُّ الْمُصَاحِبُ لِلشِّعْرِ الْمُرَتَّلِ، بِصَوْتِ الْجِنِّ؛ فَـ((الْعَرَبُ تَجْعَلُ الْعَزِيفَ أَصْوَاتَ الْجِنِّ؛ وَفِيْ ذَلِكَ يَقُولُ قَائِلُهُمْ:

وَإِنِّي لأَجْتَابُ الْفَــلاةَ، وَبَيْنَهَا عَوَازِفُ جِنَّانٍ، وَهَامٌ صَوَاخِدُ))[3].

وَيُلْمَحُ من الجذر الرَّئيس "عزف"، معاني الخصوبة وَالحياة؛ ذلك أَنَّ العرب سَمَّتِ السَّحَابَ بِـ"الْعَزَّاف": ((حِينَ يُسْمَعُ مِنْهُ عَزِيفُ الرَّعْدِ))[4]، الَّذي يسبق انْهِمَارَ المطر؛ وَيُبَشِّرُ بِحُلُولِ الْخِصْبِ، وَشُيُوْعِ الْحَيَاة.

فَالْعَزْفُ الموسيقيُّ، وَالشِّعْرُ الْمُرَتَّلُ الْمُصَاحِبُ له، وَتلك الرَّقَصات ذات الإيقاع الحركيِّ، وَالطَّابع التَّمثيليِّ الطَّقْسيِّ، تُقَدَّمُ جميعاً عبادةً لربَّةِ الْخِصْبِ وَالْجَمَالِ؛ طَلَبَاً للحياة وَقَوَامِهَا الرَّئِيسِ، ممثَّلاً في الماء.

وَهذا يُظْهِرُ أَنَّ الماء حَاضِرٌ في معظم أساطير "الجاهليِّين"؛ ممَّا يدلُّ على قداسته في فكرهم؛ فَهو الهبة الإلهيَّة، الَّتي تُحِيلُ الْجَدْبَ إِلَىْ خِصْبٍ، ((وفي الوقت الذي يكون فيه المطر في البيئات المجدبة مصدر رحمة وغوث، تمن به القوى العليا على البشر، فإنه يتحول في بيئات السهول والأنهار إلى أداة عقاب وتأديب، تسلطه هذه القوى على العصاة والمذنبين من الناس))[5]؛ وَمن شأن ذلك أَنْ يُؤَدِّيَ إلى الطُّوفَانِ السَّائِرِ بِقُوَّةٍ مُدَمِّرَةٍ، غَيْرَ آبِهٍ بما يعترضه؛ فَيجرف الأخضر وَاليابس، وَيهدم المساكن، وَيُغْرِقُ البشر، وَقد عاقب الله الطُّغَاةَ الظَّالمين، وَ((أبادهم بالطوفانات والرجفات والزلازل والهدات والنيران والعواصف))[6].

وَمن الطَّبيعيِّ أَنْ ((يحتاج المطر إلى سحاب ويصاحبها رعد أو برق، وكل ذلك لعب

---

1) المعجم الوسيط، مادَّة (ربب).

2) السَّامرائيُّ، عبد الجبَّار: الغناء والموسيقى عند العرب قبل الإسلام، مجلَّة التُّراث الشَّعبيِّ، وزارة الإعلام، دار الحريَّة للطِّباعة، بغداد، العراق، 5/ 1974م، ص33.

3) ابن منظور: لسان العرب، مادَّة (عزف).

4) نفسه، مادَّة (عزف).

5) الجبوري، حسين: المطر في التَّفكير الميثولوجيِّ، مجلَّة التُّراث الشَّعبيِّ، المركز الفولكلوريُّ في وزارة الإعلام العراقيَّة، دار الحريَّة للطِّباعة والنَّشر، بغداد، العراق، 1/ 1976م، ص36.

6) البلخيُّ، أبو زيد أحمد بن سهل: البدء والتَّاريخ، مكتبة الثَّقافة الدِّينيَّة، القاهرة، مصر، 1997م، 1: 148.

دوراً كبيراً في صياغة حياتهم الاجتماعية والاقتصادية))([1])، وَحتَّى الأدبيَّة؛ فَقد أفرد الشُّعراء الجاهليُّون لهذه المواضيع مساحةً حَسَنَةً، من تراتيلهم الشِّعريَّة.

وَقد تَسَمَّى "الجاهليُّون" بأسماء الأنْوَاء؛ تَفَاؤُلاً بالْخِصْبِ وَالْحَيَاة؛ وَمن أسماء الذُّكُور: "مَطَر"، وَ"رَعْد"، وَ"غَيْث"، وَمن أسماء الإنَاث: "سُمَيَّة"، وَ"مُزْنَة"، وَ"سَحَابَة"([2]).

وَجاء الإسلام فَرَسَّخَ الاعتقاد بأهمِّيَّة الماء، في حياة المجتمع البشريِّ، وَالْعَالَمَيْن: الحيوانيِّ، وَالنَّباتيِّ؛ فَقَال الله تعالى في كتابه العزيز: ﴿ **وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ** ﴾([3])، وَقَال أيضاً: ﴿ **وَاللهُ خَلَقَ كُلَّ دَابَّةٍ مِنْ مَاءٍ** ﴾([4]).

وَكان عرش المولى ـــ جلَّ وَعلا ـــ على الماء، حين خَلَقَ السَّماوات وَالأرض، يقول الله ـــ عَزَّ وَجَلَّ ـــ : ﴿ **وَهُوَ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ فِيْ سِتَّةِ أَيَّامٍ وَكَانَ عَرْشُهُ عَلَى الْمَاءِ** ﴾([5])؛ وَهذا يعني أنَّ الله ـــ تبارك وَتعالى ـــ ((خلق النور والظلمة بعد خلقه عرشه والماء الذي عليه عرشه))([6]).

وَقد روى "سعيدُ بنُ جُبَيْرٍ" عن "ابن عبَّاسٍ" ـــ ﷺ ـــ قوله: ((لما أراد الله تعالى خلق المخلوقات خلق الماء، فثار منه دخان، فارتفع فخلق منه السماء، وجعلها سماء واحدة، ثم فتقها فجعلها سبعاً، وأوحى في كل سماءٍ أمرها، أيْ: قدر أن يكون فيها من الملائكة والنجوم وغير ذلك))([7])؛ وَتقول بعض الرِّوايات: إنَّ الله بعث إلى الأرض مَلَكاً، دَخَلَ تحت الأرضين السَّبع، وَوضعها على عاتقه، وكان قَرَارُ قَدَمَيْهِ على سَنَامِ ثَوْرٍ، له أربعون ألف قَرْنٍ، خَارِجَةٌ من أقطار الأرض، وَمِنْخَرَاهُ في البحر، يتنفَّس فيهما فيمدُّ البحر، وَيردُّ نفسه فَيحدث الْجَزْرُ([8]).

وَبناءً على ما سبق؛ يمكننا الْجَزْمُ بِقَدَاسَةِ الْمَاءِ فِيْ الْفِكْرِ الْجَاهِلِيِّ؛ فَهُوَ مُبْتَدَأُ المخلوقات، وَمُنْبَعَثُ الإلهة الكبرى، وَمَادَّتُهَا الخلقيَّة الأولَى، الَّتي صَدَرَتْ عنها، كما أنَّهُ هِبَةُ الرَّبَّة الكبرى

---

1) شوكت، ظاهر: الأنواء والحياة اليوميَّة عند العرب، مجلَّة التُّراث الشَّعبيِّ، المركز الفولكلوريُّ في وزارة الإعلام العراقيَّة، دار الجاحظ للنَّشر، بغداد، العراق، 4/ 1980م، ص9.

2) الجبوري: المطر في التَّفكير الميثولوجيِّ، ص37.

3) سورة الأنبياء: الآية 30.

4) سورة النُّور: الآية 45.

5) سورة هود: الآية 7.

6) الطَّبريُّ، محمَّد بن جرير: تاريخ الطبريِّ ـــ تاريخ الرُّسل والملوك ـــ تحقيق: محمَّد أبو الفضل، دار المعارف، مصر، ط4، (د.ت)، 1: 35؛ ينظر: القرمانيُّ، أحمد بن يوسف: أخبار الدُّول وآثار الأوَّل في التَّاريخ، دراسة وتحقيق: د.فهمي سعد، وَ د.أحمد حطيط، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1992م، 1: 9.

7) الدُّواداريُّ: كنز الدُّرر وجامع الغرر، 1: 31.

8) ينظر: الجوزيُّ، سبط: مرآة الزَّمان في تاريخ الأعيان، تحقيق وتقديم: د.إحسان عبَّاس، دار الشُّروق، بيروت ـــ القاهرة، ط1، 1985م، ص58.

للأرض العربيَّة؛ لغاية إشَاعَةِ الحياة وَالْخِصْبِ من جديد.

وَيُضَافُ إلى المظاهر العباديَّة السَّابقة ــ الَّتي قُدِّمَتْ في حَضْرَةِ الإلهة الكبرى ــ عِبَادَةُ الْجِنسِ المألوفة عِنْدَ الشُّعوب السَّاميَّة قَاطِبَةً، وَممَّا يُؤَكِّدُ أهميَّة الجنس في فكر "الجاهليِّين"، عبادتهم لصنمي: "أُسَاف"، وَ"نَائِلَة"، باعتبارهما رَمْزَيْنِ للعمليَّة الجنسيَّة الإلهيَّة، الَّتي أعاد تمثيلها صَاحِبَا الصَّنَمَيْنِ فِيْ بَطْنِ الْكَعْبَة؛ فَقد رَوَى "محمدُ بنُ إسْحَاقَ": ((أن جرهما لما طغت في الحرم، دخل رجل منهم بامرأة منهم الكعبة ففجر بها، ويقال إنه قبلها فيها، فمسخا حجرين، اسم الرجل "أساف بن بغاء"، واسم المرأة "نائلة بنت ذئب"، فأُخرجا من الكعبة، وَنُصِبَ أحدهما على الصفا والآخر على المروة، وإنَّما نُصِبَا هناك ليعتبر بهما الناس، وَيَزْجَرُواْ عن مثل ما ارتكبا، لما يرون من الحال التي صارا إليها، فلم يزل الأمر يدرس ويتقادم حتى صارا يمسحان، يتمسح بهما من وقف على الصفا والمروة، إلى أن صارا وثنين يعبدان ...))([1]).

وَقُدِّمَتْ هذه المظاهر العباديَّة للأُمِّ الجاهليَّة الكبرى، في مختلف مواطنها المقدَّسة([2])، وَتَوَزَّعَتْ هذه المواطن، في أَمَاكِنَ كثيرة، من الجزيرة العربيَّة، لكنَّ أكثرها قداسةً موجودٌ بالقرب من الدِّيار المكيَّة؛ حيث سَمُرَاتُ "بَطْنِ نَخْلَةَ"، وَ"صَخْرَةُ بَيْتِ الطَّائِف"، الْمُشَارُ إليهما سابقاً، كما كان لـ"الْعُزَّى" ((صنم بواد يقال له وادي حُراض، على الطريق بين مكة والعراق، وكان من أعظم أصنام العرب، كانوا يزورونها، ويهدون لها ويذبحون عندها))([3]).

وَانتشرت المعابد الوثنيَّة، في أرجاء عديدة، من شبه الجزيرة العربيَّة، ((وفي المعابد مواضع يرمي الزوار فيها ما يجودون به على المعبد، تكون أمام الأصنام في الغالب، وهي خزائن تتجمع فيها النذور والهبات، فيأخذها السدنة، وأغلب ما يرمى فيها الحلي والمصوغات المصاغة من الذهب والفضة، والأشياء النفيسة الأخرى. كما كانوا يعلقون السيوف والألبسة الثمينة على الأصنام وعلى الأشجار المقدسة تقرباً إليها، ووفاءً بنذورٍ نذروها لها))([4]).

وكانت للمعابد الجاهليَّة في العقائد الدِّينيَّة، حُرْمَةٌ كَبِيْرَةٌ، وَقد ((شددت شرائع الجاهليين في وجوب المحافظة على حرمتها وعدم الاعتداء عليها. وهددت من يتجاسر على مال الأرباب بعقوبة تنزل عليه منها، وبغضب الآلهة عليه، وبمصير سيء يلحق به، فضلاً عن العقوبة التي

---

1) المالكيُّ، الإمام أبو الطَّيِّب تقيّ الدِّين: شفاء الغرام بأخبار البلد الحرام، تحقيق وتعليق: لجنةٌ من كبار العلماء والأدباء، دار الكتب العلميَّة، بيروت، لبنان، (د.ت)، 2: 279.

2) حول مظاهر العبادة الجاهليَّة: ينظر: محمَّد، عبد الرَّزَّاق: المدخل إلى دراسة المذاهب والأديان، الدَّار العربيَّة للموسوعات، بيروت، لبنان، (د.ت)، 1: 105 ــ 107؛ ينظر: المباركفوري، صفيُّ الرَّحمن: الرَّحيق المختوم، دار الفكر للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1998م، ص28، 29.

3) نعمة: ميثولوجيا وأساطير الشُّعوب القديمة، ص242.

4) علي: المفصَّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 6: 188.

تنزلها المعابد به، وقد تصل حد القتل))([1]).

وقد اهتمّ العرب بنسائهم في الجاهليّة؛ فوفّروا لهنّ الألبسة المختلفة، والطّيوب المتنوّعة، وكلّ ما يمكن أنْ يُظهِرهُنّ بأحلى هيْئةٍ، وأجملِ طلْعةٍ؛ لتقرَّ بهنّ عيونهم، وترقص لَهُنّ قلـوبهم، وتلتاعَ لهنّ أرواحهم وأشواقهم.

وكانت النّسوة في الجاهليّة على حالَيْنِ؛ فارتدى بعضهنّ الْحِجَابَ، والقِنَـاعَ، والنِّقَـابَ، وتَعَفّفْنَ عن مُحَادَثةِ الرِّجَالِ؛ أمّا الأخريات فدُعِيْنَ بـ"البُرْزَة"، وكُنّ يتكشّـفْنَ أمـام الرِّجـال، ويُقابِلْنَهُمْ، ويُجَاذِبْنَهُمْ أطْرَافَ الحَدِيْثِ.

وإجْمَالاً؛ فإنّ ((المرأة البدوية جميلة مستبشرة، وفيّةٌ كريمة الْخُلُقِ، مخلصة في عملها، معاونة لزوجها تقوم بواجبات شاقه في العمل بخيمتها وخارجها))([2])، فـي إطـار واجباتهـا الزّوجيّة، ووظائفها الدّينيّة، الْمُنَاطةِ بها في مَحْفَلِ القبيلة الأموميّ.

وكان من مقَاصدِ العرب في الزّوَاجِ بالْمَرْأَةِ الْعَرَبِيَّةِ، ((التناسل والتوالـد، فقـد كانـت العرب ترغب في النكاح وطلب الولد، وتقول من لا يلد لا ولد، ولذلك كانوا يلتمسون الحداثـة والبكارة لأنها أخص بالولادة))([3]).

وحرصت نساء الجاهليّة، على مُنَاجَاةِ الأمّ العربيّة الكبرى، ممثّلةً فِيْ نَجْمَـةِ الصَّـبَاحِ "الزُّهْرَة"؛ لِيَسْهُلَ نِكَاحُهُنّ؛ فقد كانت المرأة ((إذا عسر عليها خاطب النكاح نشرت جانبـاً مـن شعرها، وكحلت إحدى عينيها مخالفة للشعر المنشور، وحجلت إحدى رجليها، ويكون ذلك لـيلا وتقول: يا لُكاح أبغي النكاح قبل الصباح! فيسهل أمرها وتتزوج عن قرب))([4]).

((وكان عند العرب قبل الإسلام أنواع عديدة للزواج، منها الزواج المألوف حالياً بمـا يتضمن من خطبة ومهر وإيجاب وقبول، ونكاح الفيزن، ونكاح المتعة، وزواج البـدل، وزواج الشغار، وزواج الظعينة، وزواج الإماء))([5]).

هكذا عرف "الجاهليُّون" المرأة في سَالِفِ أيّامهم، وغَابِرِ أزمانهم، إلهةً مُقَدّسَـةً تجلـب الْخِصْبَ والحياة، لسائر عوالم الأرض: الإنْسِيَّةِ، والْحَيَوَانِيَّةِ، والنّبَاتِيَّةِ، كما تُبَـارِكُ الإخصـاب ومَهْدَهُ، مُمَثّلاً في الْبِيئَةِ الزّوْجِيَّةِ؛ الّتي يكون بها اتّحاد الأزواج، وما يَتَمَخّضُ عنه مـن نَتَـائِجَ مُبَارَكَةٍ، تتمثّلُ في التّنَاسُلِ والإنْجَابِ؛ فَيَؤُوْبُ "الجاهليُّون" لها، ويَجْثُوْنَ أمام تماثيلها، ويتعبّـدون

---

1) علي: المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 6: 210، 211.

2) الأبراشيُّ: الآداب السّاميّة، ص103.

3) الألوسيُّ: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، 2: 9.

4) نفسه، 2: 330.

5) سليم، أ.د.أحمد أمين: جوانبُ من تاريخ وحضارة العرب في العصور القديمة، دار المعرفة الجامعيّة، مصر، 1997م، ص255.

فِيْ هَيَاكِلِهَا، بتقديم القَرابين النَّباتيَّة، وَالحيوانيَّة، وَالبشريَّة أيْضاً، إضَافَةً إلَىْ: الدُّعَاءِ، وَالصَّلاَةِ، وَالطَّوَافِ، وَالنَّحْرِ؛ ثَنَاءً منهم على عَطْفِهَا الْكَبِيْرِ؛ وَتَقْدِيْراً وَعِرفَاناً لِعَطَائِهَا الْوَفِيْرِ؛ الَّذِيْ مَلأَ الدُّنْيَا خَيْرَاً وَبَرَكَةً.

الْفَصْلُ الثَّانِي
صُوْرَةُ الْمَرْأَةِ الْمِثَالِ وَرُمُوْزُهَا الدِّيْنِيَّةُ

الْمَبْحَثُ الأَوَّلُ: صُوْرَةُ الْمَرْأَةِ الْمِثَالِ

الْمَطْلَبُ الأَوَّلُ : صُـــوْرَةُ الْمَرْأَةِ الْمَصُونَةِ الْمُنَعَّمَةِ.
الْمَطْلَبُ الثَّانِي: صُـــوْرَةُ الْمَرْأَةِ الْبَدِيْنَةِ.
الْمَطْلَبُ الثَّالِثُ: صُـــوْرَةُ الْمَرْأَةِ الدُّمْيَةِ.
الْمَطْلَبُ الرَّابِعُ: صُـــوْرَةُ الْمَرْأَةِ الأُمِّ.

الْمَبْحَثُ الثَّانِي: رُمُوْزُ الْمَرْأَةِ الدِّيْنِيَّةُ

الْمَطْلَـــبُ الأَوَّلُ: الْمَرْأَةُ = الْبَقَرَةُ.
الْمَطْلَبُ الثَّانِـــي: الْمَرْأَةُ = الْبَيْضَةُ.
الْمَطْلَبُ الثَّالِـــثُ: الْمَرْأَةُ = الْحَمَامَةُ.
الْمَطْلَبُ الرَّابِـــعُ: الْمَرْأَةُ = الـــدُّرَّةُ.
الْمَطْلَبُ الْخَامِسُ: الْمَرْأَةُ = الشَّجَرَةُ.
الْمَطْلَبُ السَّادِسُ: الْمَرْأَةُ = الظَّبْيَـــةُ.
الْمَطْلَبُ السَّابِـــعُ: الْمَرْأَةُ = الْفَرَسُ.
الْمَطْلَبُ الثَّامِـــنُ: الْمَرْأَةُ = النَّاقَـــةُ.
الْمَطْلَبُ التَّاسِـــعُ: الْمَرْأَةُ = النَّجْمَةُ.

الْمَبْحَثُ الأَوَّلُ
صُورَةُ الْمَرْأَةِ الْمِثَالِ

رسم الشّاعر الجاهليُّ، بريشته السّحريَّة، صورةً مثاليَّةً، غاية في الرَّوعة وَالجمال، لأُنثاه المُخْصِبَةِ الْوَلُودِ، وَامتَاحَ من أَلَقِهَا، أجود أوصافه الدِّينيَّة، وَتشبيهاته الأسطوريَّة؛ فَكانت ذات حضورٍ كبيرٍ، وَتواجدٍ غفيرٍ، في نتاجه الأدبيِّ الْمُستَنِيْرِ، الَّذي مَثَّلَ خلاصة اتِّحاد الفكرة الدِّينيَّة، بالإبداع الفنِّيِّ الخلاّق.

وَقد تَفَتَّقَتْ قرائح شعراء المعلَّقات؛ عن معانٍ بديعةٍ؛ استُقِيَتْ من المخيال البشريِّ الجاهليِّ، وَالامتداد الأُسطوريِّ العربيِّ، للذَّاكرة الجمعيَّة السَّاميَّة القديمة، كما حاكى الشُّعراء الكهنة ـ في تراتيلهم الشِّعريَّة الغنائيَّة ـ نماذجَ عُلْيَا، أكثرَ قِدَمَاً، وَأعتق زمناً، شكَّلت محور اهتمام البشر، في الحضارات العالميَّة القديمة.

وَافتنَّ الشَّاعر الكاهن في وصف دقائق الصُّورة الأنوثيَّة المثاليَّة روحاً وَجسداً، وَعَزَّزَ وصفه بتوظيف الواقع الْمَعِيْشِ في البيئة الصحراويَّة، الخالية من مَبَاهِجِ الحياة الزُّخرفيَّة، سوى من بعض مظاهر الطَّبيعة النَّباتيَّة وَالحيوانيَّة، الَّتي سَكَنَتْ روح الشَّاعر لتشوُّفها، وَاطمأنت نفس الكاهن لتأمُّلها؛ لأنَّها ـ ببساطةٍ شديدةٍ ـ أُنثَاهُ الكبرى، الَّتي يراها في كلِّ ما يَعْمُرُ بيئته الصَّحراويَّة، من مظاهر الطَّبيعة السُّكونيَّة وَالحركيَّة.

وَقد أبدع الشَّاعر الجاهليُّ تركيب صُوَرِهِ "الميثولوجيَّة"، وَرفدها بالأخيلة ذات الجذور الأسطوريَّة؛ لِيغدوَ الشِّعر في خِدْمَةِ رجل الدِّين، المُستَغْرِقِ في التَّأمُّل وَالعبادة، بَيْنَ يدي الرَّبَّة الكونيَّة الكبرى.

وَقد أبان التَّصوير القداسيُّ؛ عن الجسد الأُنثويِّ المثاليِّ، كما رآه كاهن القبيلة، وَحامي حِمَاهَا، وَأظهر خَفَايَاهُ، وكشف خَبَايَاهُ، لا لغرض التَّهتُّك؛ وَإنَّما لغايتي: التَّأمُّل، وَالتَّعبُّد؛ إضافةً إلى الوقوف على سِمَاتِ الإخصاب الأُنثويِّ، في تَمَظْهُرِهَا الْعُضْوِيِّ؛ علَّها تكون مِعْوَاناً له، في تذليل مشاكله الإخصابيَّة المُستَعْصِيَةِ على الحلِّ، في مَجْمَعِهِ الدِّينيِّ القبليِّ.

الْمَطْلَبُ الأَوَّلُ: صُورَةُ الْمَرْأَةِ الْمَصُونَةِ الْمُنَعَّمَةِ:

حفلت أشعار الثُّلَّة النيِّرة، من شعراء العصر الجاهليِّ، بالصُّور "الميثولوجيَّة"، الَّتي أبانت عن قدر المرأة في محافلهم القبليَّة، إضافةً إلى دلالتها المباشرة، على إعزازهم لها، وَإحاطتها بهالةٍ من التَّقديس وَالإجلال.

فَلم تكن المرأة المثال تَمتَهِنُ العمل البيتيَّ، وَتقوم على خدمة الرَّجل الجاهليِّ؛ لأنَّ هذا الأمر متروكٌ للجواري وَالإماء، فَهي أسمى من هذا كلِّه وَأرفع، وَمن شأن امرأةٍ كهذه؛ أَنْ تكونَ ناعمة الجسد، رقيقة الخصال، مرهفة الحسِّ وَالشُّعور، يدلِّلها الرِّجال، وَيسعون لقضاء لياليهم وَإيَّاها، في السَّمَرِ، وَاللَّهو، وَالمتعة.

وَقد سجَّل شعراء المعلَّقات، جانباً من التَّرف وَالنِّعمة، الَّتي حَظِيَتْ بها المرأة المثال، يقول "امرؤ القيس"([1]):

[من الطَّويل]

وَتُضْحِيْ فَتِيْتُ الْمِسكِ فَوْقَ فِرَاشِهَا	نَؤُوْمُ الضُّحَىْ لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَضُّلِ
وَتَعْطُوْ بِرَخْــصٍ غَيْرِ شَثْنٍ كَأَنَّــهُ	أَسَارِيْعُ ظَبْيٍ أَوْ مَسَــاوِيْكُ إِسْحَلِ

فَمحبوبة الشَّاعر تُصَادِفُ ((الضحى ودقاق المسك فوق فراشها الذي باتت عليه، وهي كثيرة النوم في وقت الضحى، ولا تشد وسطها بنطاق بعد لبسها ثوب المهنة، يريد أنها مخدومة منعَّمةٌ تُخْدَمُ ولا تَخْدِمُ))([2]).

كما أنَّها تتناول ((الأشياء ببنانٍ رخصٍ لينٍ ناعمٍ غير غليظ ولا كزٍّ، كأن تلك الأنامل تشبه هذا الصنف من الدود وهذا الضرب من المساويك، والمتخذ من أغصان هذا الشجر المخصوص المعين))([3]).

وَقد تضمَّن البيت الأوَّل صورةً شميَّةً، مُفْعَمَةً بروائح الْمِسكِ المقدَّس، الْمُستَخلَصِ من الغزالة الرَّمز، وَشَكَّلَ المسك على الدَّوام، الرَّائحة العطريَّة المفضَّلة، للحضور الوثنيِّ، في المعبد الأُموميِّ الأرضيِّ، ساعة انعقاد طقوس الْخِصْبِ وَالاستسقاء.

---

1) امرؤ القيس بن حجر: الدِّيوان، دار صادر، بيروت، (د.ت)، ص45، 46.

2) الزَّوزنيُّ، أبو عبدالله الحسين بن أحمد: شرح المعلَّقات السَّبع، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1991م، ص54، (الحاشية).

3) نفسه، ص55، (الحاشية).

وَيحفل البيت الثَّاني، بتشبيهٍ بلاغيٍّ، يربط بَيْنَ أنامل المرأة الرَّقيقة، وَالدُّوْدِ الكائن في موضع "أَسَارِيْعَ"، وَوجه الشَّبه ــ بطبيعة الحال ــ النُّعومة وَاللِّيونة، كما يجمع الأنامل بِالمساويك مَلْمَحَا: الدِّقَّة، وَالنُّحول، في الأصابع دون غيرها.

وَيُعَزِّزُ "امرؤ القيس" الصُّورتَيْن السَّالفتَيْن ــ الرَّمزيَّة وَالبلاغيَّة ــ بصورةٍ دينيَّةٍ ثالثةٍ، حين يقول([1]):

[من الطَّويل]

تُضِيءُ الظَّلَامَ بِالْعِشَاءِ كَأَنَّهَا　　　مَنَارَةُ مُمْسَــى رَاهِــبٍ مُتَبَتِّلِ

فَقد بلغت المرأة المثال حَدَّاً من الإشراق، وَالبياض، وَالجمال؛ جَعَلَهَا تُنِيْرُ الآفاق الأرضيَّة، لعبَّادها المتبتِّلين لها، على ظَهْرِ الْبَسِيطَةِ، يرأسهم كاهن الجمع البشريّ، وَناقل همومه وَآماله إلى الْمَجْمَعِ الإلهيّ.

وَلا يخلو تشبيه المرأة بمنارة الرَّاهــب، مــن بُعْــدٍ أسطـــوريٍّ، وَمَلْمَــحٍ عَقَــديٍّ؛ فَــ"الْمَنَارَةُ": ((الشَّمْعَةُ ذَاتُ السِّرَاجِ))([2])، وَ"التَّنوِيْرُ": ((وَقْتُ إِسْفَارِ الصُّبْحِ؛ يُقَالُ: قَــدْ نَــوَّرَ الصُّبْحُ تَنْوِيْرَاً. وَالتَّنْوِيْرُ الإِنَارَةُ، وَالتَّنْوِيْرُ: الإِسْفَارُ، وَفِي حَدِيثِ مَوَاقِيْتِ الصَّــلاةِ: أَنَّــهُ نَــوَّرَ بِالفَجْــرِ أَيْ صَلاَّهَا))([3]).

وَهذا يُؤَكِّدُ صلة المرأة المثال بوقت إِسْفَارِ الصَّباح، حين تتبدَّى أهم تجلِّياتها السَّماويَّة، ممثَّلةً في نجمة "الزُّهرة" المقدَّسة، الَّتي تظهر لعبَّادها الجاهليِّين، إبَّان انْبِلاَجِ الصُّبح، وَإشراق أَنْوَارِهِ.

وَلا يخفى على أحدٍ ما لكلمة "نَوَّرَ" من بُعْدٍ ميثولوجيٍّ؛ ذلك أنَّهَا تدلُّ على شعيرة الصَّلاة، المُقَدَّمَةِ للرَّبَّة الكبرى؛ طَمَعَاً في الأنوار الإلهيَّة، الَّتي تَهْدِي عبَّادها سواء السَّبيل؛ وَلذلك رأى الجاهليُّون فيها امرأةً تستأهل التَّقدير، وَالعناية، وَالاهتمام، يقول "امرؤ القيس"([4]):

[من الطَّويل]

إِلَىْ مِثْلِــهَا يَرْنُوْ الْحَلِيمُ صَبَابَةً　　　إِذَا مَا اسْبَكَرَّتْ بَيْنَ دِرْعٍ وَمِجْوَلِ([5])

---

1) الدِّيوان، ص46.

2) ابن منظور: لسان العرب، مادَّة (نور).

3) نفسه، مادَّة (نور).

4) الدِّيوان، ص47.

5) الاسبكرار: الطُّول والامتداد. الدِّرع: هو قميص المرأة. الْمِجْوَلُ: ثَوْبٌ تلبسه الجارية الصَّغيرة.

وَممَّا يزيد إقبال العاشق المتيَّم عليها، مظهر الخصوبة، الْمُتَمَثِّلُ في انتقالها إلى مرحلة البلوغ الجسديِّ؛ الَّتي تُؤَهِّلُهَا لأداء الدَّوْرِ الأنثويِّ المثاليِّ، وَالواجب الأموميِّ الإخصابيِّ، كما يُرتَجَى منها، ويُعَوَّلُ عليها.

وَأجدني أمام صورةٍ رمزيَّةٍ، للاحتفالات الطَّقسيَّة، المُقَامَةِ في المعابد الجاهليَّة، برعاية الطَّبقة الكهنوتيَّة، احتفاءً ببلوغ المرأة، الَّذي يُؤَهِّلُهَا للاضطلاع بدوري الإخصاب وَالإنجاب؛ ممَّا يزيد من مواليد القبيلة، الَّذين يُرتَجَى فيهم الخيريَّة، ويُعَوَّلُ عليهم في الرِّيادة الفروسيَّة وَالأدبيَّة.

((وتؤكد صورة "اسبكرت بين درع ومجول" الجانب الطقسيَّ لهذا المشهد. ويبدو أن الفتاة في الجاهلية كانت عند بلوغها تلبس الدرع في احتفال طقسي ورسمي خاص. وقد أورد محمد بن سعيد (م 230هـ) ما يفيد في حديثه عن دار الندوة التي ابتناها قصي بن كلاب، شريف مكة وملكها قبل الإسلام ... ويبدو من كلام ابن سعد أن طقوس تدريع الفتاة تتمثل بشق درع الجارية الصغيرة عنها وإلباسها درع المرأة البالغة، رمز التحول إلى البلوغ والانتقال من عهد الطفولة إلى عهد الشباب، وذلك في احتفال يبدو أن الأهل لا يحضرونه، لأنه قال: ثم يُنطلق بها إلى أهلها. فمن المحتمل أن يكون المشرفون على هذا الاحتفال، أناساً لهم صفتهم الدينية في العشيرة، أو من النساء الكبيرات في السنّ أو ذوات مركز ديني أو اجتماعي يُخولّهن الإشراف على حفل كهذا. ويلحظ من نص ابن سعد أن التدريع للجارية معادل الختان للغلام، وهما من طقوس العبور المجسّدة لرمز الموت والانبعاث: تموت الفتاة الصغيرة وتبعث المرأة الناضجة البالغة المرتبطة صورتها بدلالات الإخصاب وتوليد الحياة وتحقيق استمرارية العنصر البشري. ولذلك رمز امرؤ القيس بصورة التحول من لبس المجول إلى لبس الدرع ليصوِّر هذه المرأة في مستهل بلوغها حين شُقَّ عنها المجول ودرّعت، مُحمَّلاً الصورة دلالات شعائرية ودينية واجتماعية وثقافية ومثبتاً البعد الرمزي والأسطوري لصورته الشعرية))([1]).

وَيصف "امرؤ القيس" مغامرةً غراميَّةً، انتهت وقائعها بنيل العشق الإلهيِّ المقدَّس من "عُنَيْزَةَ"، صاحبة الصَّوْن، وَالسِّتر، وَالعفاف، فَيقول([2]):

[من الطَّويل]

وَيَـــوْمَ دَخَلْتُ الْخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْـــزَةٍ فَقَالَـــتْ لَكَ الْوَيْـــلاَتُ إِنَّكَ مُرْجِلِيْ([3])

---

1) عوض، د.ريتّا: بنية القصيدة الجاهليَّة، دار الآداب، بيروت، لبنان، (د. ت)، ص204، 205.

2) الدّيوان، ص34، 35.

3) الخدر: الهودج، والجمع خدور. الويلات: جمع ويلة، والويلة، والويل: شدّة العذاب. مُرْجِلِي: ستجعلني أمشي على قدمي.

تَقُولُ وَقَــدْ مَــالَ الْغَبِيطُ بِنَــا مَعَاً عَقَرْتَ بَعِيرِيْ يَا امْرأَ الْقَيْسِ فَانْزِلِ([1])
فَقُلْتُ لَهَا سِيرِيْ وَأَرْخِــيْ زِمَامَــهُ وَلاَ تُبْعِــدِينِيْ مِنْ جَنَــاكِ الْمُعَــلَّلِ([2])
فَمِثْلِكِ حُبْلَــىْ قَدْ طَرَقْــتُ وَمُرْضِعٍ فَأَلْهَيْتُــهَا عَنْ ذِيْ تَمَائِــمَ مُحْــوِلِ([3])

وَيبدأ الشَّاعر ترتيلته، بذكر "اليوم" الصَّالح، وَمَا أَقْدَسَهُ مِنْ يَوْمٍ! ذلك الَّذي يجمعه بحبيبة القلب، مالكة الْجَوَى، وَجالبة الْهَوَى، وَمُهَيِّجَةِ العواطف الذِّكريَّة؛ فَهِيَ امرأةٌ مستورةٌ، في خدرِها مَصُوْنَةٌ، يَرُوْمُ لقاءها العشَّاق، وَيطمح في وِصَالِهَا الفسَّاق، وَكان الشَّاعر الكاهن أكثرهم حُظْوَةً، بوصالها في يومها العباديِّ المقدَّس.

وَقد أظهرت المرأة المثال تَمَنُّعاً؛ زاد عاشقها؛ إلحاحاً على وِصَالِهَا، فَهو تمنُّعٌ مرغوبٌ؛ يدلُّ على دلالٍ، وَترفٍ، وَحُسْنِ نعْمَةٍ، لكنَّ الشَّاعر يُقْنِعُهَا بضرورة إكمال المسير، وَيدعوها للوصال الإلهيِّ المقدَّس؛ لِيحوزَ نَصِيْبَاً من بركاتها؛ حيث شبَّه وِصَالَهَا بِثَمَرِ الشَّجرة النَّاضج؛ وَهو تشبيهٌ يُوْحِي بِالخصوبة النَّباتيَّة؛ فَاستجلاب الخصوبة في العالم النَّباتيِّ؛ رهينٌ بممارسات الكاهن الجنسيَّة، وَطقوسه الإخصابيَّة.

وَيُخْبِرُ الشَّاعر المرأة المثلى، أَنَّ وِصَالَ المرضعات وَالمطفلات دَيْدَنُهُ، الَّذي ما انفك يتابعه، في حياته الجنسيَّة الكهنوتيَّة؛ وَهو بذلك يسعى لأَنْ تكون "عُنَيْزَةُ"، بطلة قصَّته الغراميَّة الجديدة، وَقد شبَّه الشَّاعر "عُنَيْزَةَ" بِالحبلى وَالْمُطْفِلِ؛ لِيدلَّ على بلوغها وَنضجها؛ اللَّذَيْنِ يُؤَهِّلاَنِهَا للقيام بِالأدوار الأموميَّة المذكورة آنفاً.

وَيُذْكَرُ أَنَّ وقائع الغرام الإخصابيِّ، كانت تجري في الهودج الكائن، فوق النَّاقة العشتاريَّة المقدَّسة؛ حيث شكَّلت ــ بدورها ــ إحدى أبرز العناصر الحركيَّة، الجالبة للخصوبة النَّمائيَّة، في الصُّورة الشِّعريَّة؛ ذلك أنَّها قادت المرأة الرَّاحلة، وَالكاهن المرافق لها، إلى مواطن الخصوبة في الأرض العربيَّة؛ كما أَنَّ حركةً جنسيَّةً خفيَّةً، جرت وقائعها الغراميَّة، على ظهر النَّاقة المثاليَّة؛ إمعاناً في تأدية الواجبات الكهنوتيَّة؛ لاستجلاب الرَّحمات الأموميَّة.

وَيقف "امرؤ القيس" عند جانب الحياء الأنثويِّ، الطَّاغي على خُلُقِ المرأة الجاهليَّة الحرَّة؛ فَيجعله صفةً محبَّبَةً للقلوب، حين يقول([4]):

---

1) الغبيط: ضربٌ من الرِّحال. عقرت بعيري: أتعبت ظهره.
2) الْمُعلَّل: الْمُلْهي. الجنى: الثَّمر.
3) الطُّرُوقُ: الإتيان ليلاً. المرضع: الَّتي لها ولدٌ رضيعٌ. التَّمائم: جمع تميمة، وهو ما يُعَلَّقُ على الصَّبي؛ دَفْعَاً للعين والحسد.
4) الدِّيوان، ص96.

[من الطَّويل]

مِنَ القَاصِرَاتِ الطَّرْفِ لَوْ دَبَّ مُحْوِلٌ   مِنَ الـــذَّرِّ فَوْقَ الإتْبِ مِنْـــهَا لأَثَّرَا([1])

فَيبالغ الشَّاعر الجاهليُّ في وَصْفِ طراوة أبدان النِّساء، القاصرات طَرْفَهُنَّ عن النَّظر إلاَّ لأزواجهنَّ، وَقد تبدَّت للشَّاعر صفات الحسن وَالجمال، من خلال الثَّوب ذي الفتحات الجانبيَّة؛ فَرأى منها ما رأى، مِنَ: اللُّيونة، وَالطَّراوة، وَالبياض؛ الْمُشِيْرَةِ إلى النَّعيم الَّذي حَظِيَتْ به هاتيك النِّسوة، لا سيَّما امرأته المثلى؛ وَهذا يُؤَكِّدُ حتميَّة تصوُّن المرأة عن الخروج، وَانتفاء التَّبذُّل للرِّجال، وَكلاهما مسلكٌ خُلُقيٌّ؛ يَنُمُّ عن بالغ العناية وَالتَّكريم.

وَبذلك يجمع الشَّاعر بَيْنَ الصُّورتَيْن البصريَّة وَالحركيَّة؛ ليدلَّ على طراوة الجسد الأموميِّ وَنعومته، من خلال توظيف الحركة الدَّقيقة للنَّمل، أصغر المخلوقات حَجْمًا، في محيطه البيئيِّ الحيِّ.

وَتكتمل صورة الدَّعَةِ وَالرَّاحَةِ ــ الَّتي عايشتها المرأة المثال ــ من خلال تصوير "عنترة" لفراشها الوثير، مُسْتَقَرَّهَا في الجلوس وَالمنام، فَيقول([2]):

[من الكامل]

تُمْسِيْ وَتُصْبِحُ فَوْقَ ظَهْرِ حَشِيَّةٍ   وَأَبِيتُ فَوْقَ سَــرَاةِ أَدْهَــمَ مُلْجَمِ([3])

فَهو فراشٌ مَحْشُوٌّ بِالقطن وَالصُّوف؛ ممَّا يدلُّ على نعومته وَليونته؛ وَتنعكس هاتـــان الصِّفتان على الجســد الأنثـــويِّ؛ فَيغــدو أكثر نعومـــةً من ذي قبل، وَالمرأة النَّاعمـــة تستحقُّ ــ بِالتَّأكيد ــ فراشاً على ذَاتِ القَدْرِ من النُّعومة وَاللُّيونة.

وَيُضِيْفُ الشَّاعر في البيت السَّابق بُعْدًا دينيًّا، حين يقف على التَّأمُّل الكهنوتيِّ للرَّئيسة الرَّاهبة، في زمني: الصَّباح، وَالمساء، المقدَّسيْن قَدَاسَةَ التَّجلِّي الكوكبيِّ الأموميِّ الْمُتَبَدِّي فيهما، ممثَّلاً في النَّجمة الصَّباحيَّة المسائيَّة "الزُّهرة"؛ وَيدلُّ الفعلان المضارعان "تُمْسِي" وَ"تُصْبِحُ" على استمراريَّة التَّنعُّم الأنثويِّ، وَالتَّجمُّل المثاليِّ، وَالتَّكريم القبليِّ، في الواقع الاجتماعيِّ الجاهليِّ، برعاية من "الزُّهرة" السَّماويَّة، ربَّة الجنس، وَالحبِّ، وَالجمال.

وَيكشف لنا الشَّاعر الجاهليُّ ــ في الشَّطر الثَّاني، من البيت نفسه ــ عن صورة التَّضامن الكهنوتيِّ الذَّكريِّ، مع ممارسات الرَّاهبة النَّاعمة المترفة؛ فَهو يبيت على ظهر فرسه

---

1) القاصرات الطَّرف: اللَّواتي يقصرن الطَّرف عن النَّظر إلاَّ إلى أزواجهنَّ. الذَّرُّ: النَّمل الصَّغير. الإتب: ثوبٌ غير مَخِيطٍ من الجانبيْن.

2) عنترةُ بن شدَّاد العبسيُّ: الدِّيوان، شرح: د.يوسف عيد، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص17.

3) الحشيَّة: الفرشة المحشوة قطناً، أو صوفاً، أو غير ذلك. السَّراة: الظَّهر.

المقدَّسة؛ ليبقى على أهبة الاستعداد؛ للدِّفاع عن الْحِمَى الأمومي؛ وَقد دلّ الشّاعر على الفعل التَّدميريّ بمفردة "الأَدْهَم"؛ الْمُوْحِيَةِ بسوداويّة الفعل الأموميّ في ميادين القتال؛ كما عَبَّرَ بالفعل المضارع "أبيتُ"؛ عن استمراريَّة الرِّباط وَالتَّأهُّب؛ لملاقاة أعداء الأمّ الكونيَّة الكبرى.

وَاستوقفت صفة البياض الأنثويّ "النَّابغة الذُّبيانيَّ"، في غير موطنٍ من ديوانه؛ وَلعلَّ ذلك يُشيْرُ إلى عُلُوِّ شأن المرأة؛ لأنَّ البياض نتيجةٌ حتميَّةٌ للنَّعيم وَالتَّرف؛ فَيقول وَاصِفاً النِّساء في واقعة غزو "عمروِ بن الحرث الأصغر الغسَّانيّ" لِـ"بني مُرَّةَ" (1):

[من الطَّويل]

وَبِيْضٍ غَرِيرَاتٍ تَفِيْضُ دُمُوْعُهَا بِمُسْتَكْــرَهٍ يَذْرِيْـــنَهُ بِالأَنَامِــلِ

فَهؤلاء النِّسوة جَمَعْنَ مع البياض وَالشَّباب قلَّة التَّجربة؛ النَّاجمة عن تستُّرهن أمام رجال القبيلة؛ فَهنَّ يُقِمْنَ في بيوتهنَّ على الدَّوام، وَمن شأن ذلك أن يزيد من بياض أجسادهنَّ وَنعومتها.

وَانتقل الشَّاعر الجاهليُّ؛ لِوصف جانبٍ آخرَ من جوانب الرَّحمة الأموميَّة، حين أَوْدَعَتْ مخلوقاتها الأنثويَّة، حسَّ الإشفاق على العبَّاد وَالمقاتلين؛ ممَّا يدفعهنَّ إلى بَذْلِ البكاء؛ لتأدية الاستحقاق الأموميّ في ميدان المعركة، الَّذي يُوْجِبُ على العبَّاد ــ ذُكْرَاناً وَإِنَاثاً ــ تضامناً كبيراً في الطَّقس الشَّعائريّ.

وَيُصَوِّرُ "لبيد بن ربيعة" أنامل المغنِّيات النَّاعمات اللاَّعبات بالأوتار؛ وَاصِفاً إيَّاها بالدِّقَّة وَالنُّحول؛ ليظهرَ مقدار النَّعيم الَّذي حَظِيْنَ به، في مجتمعهنَّ الجاهليّ، وَيقول(2):

[من الطَّويل]

يُجَاوِبْنَ بُحّاً قَدْ أُعِيدَتْ وَأَسْمَحَتْ إِذَا احْتُثَّ بِالشَّرْعِ الدِّقَاقِ الأَنَامِلُ(3)

فَالمغنِّيات الغانيات عنوان النُّعومة، الَّتي سلبت أفئدة الرِّجال، في مجتمع القبيلة الدِّينيّ؛ حيث العزف وَالغناء، وَطقوس الشُّرب وَالبغاء.

وَيُظْهِرُ اهتمام الشَّاعر بِدقَّة الأنامل؛ أهمِّيَّةَ النُّعومة في صفات الحسن الأنثويّ المثاليّ؛ فَهي من أهمِّ الصِّفات الحسِّيَّة، الَّتي أحبَّها الرَّجل في المرأة المعشوقة؛ لِما تحمله من دلالات العزَّة وَالمنعة.

---

1) النَّابغة الذُّبيانيُّ: شرح الدِّيوان، تقديم وتعليق: سيف الدِّين الكاتب، وَأحمد عصام الكاتب، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1989م، ص67.

2) لبيد بن ربيعة: الدِّيوان، تحقيق: د.إحسان عبَّاس، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، 1962م، ص264.

3) البُحُّ: واحدة أَبَحّ، وهو صفةٌ للعود. الشَّرْعُ: الأوتَارُ.

وَيُسْهِبُ "لبيد" في وصف جانب النُّعومة الأنثويَّة، وَمظاهر الزِّينة النِّسائيَّة، وَيقول[1]:

[من الطَّويل]

غَرَائِــرُ أَبْكَــارٌ عَلَيْهَا مَهَــابَــةٌ وَعَونٌ كِـــرَامٌ يَرْتَــدِينَ الْوَصَائِلاَ[2]

كَأَنَّ الشَّمُولَ خَالَطَــتْ فِي كَلاَمِهَا جَنِــيَّــاً مِنَ الرُّمَانِ لَــدْنَــاً وَذَابِلاَ

لَــذِيْذَاً وَمَنْقُوفَــاً بِصَافِــي مَخِيلَةٍ مِنَ النَّاصِعِ الْمَخْتُومِ مِنَ خَمْرِ بَابِلاَ[3]

فَالنِّساء اللَّواتي استأثرن بعناية الشَّاعر وَاهتمامه، بِيْضُ الوجوه وَالأجساد، وَعلَّة ذلك مألوفةٌ؛ سِتْرٌ، وقِلَّةُ جهدٍ، وَإقامةٌ دائمةٌ في الخدور، وَهؤلاء النِّسوة أبكارٌ، لم يُجَرِّبْنَ الرِّجال وَضجَاعهم، ولَسن خبيراتٍ بشؤون العشَّاق وَوصالهم، لكنَّهنَّ يُحْبِبْنَ التَّجمُّل؛ فَيرتدين ثياباً يمانيَّةً بهيَّةً، تزيدهنَّ بهاءً، وَإشراقاً، وَحسناً، وَتُشَارِكُ الأبكارَ في تلكم الصِّفات، ثُلَّةٌ من المتزوِّجات، اللَّواتي خبرن الرِّجال وَأحوالهم في الْوَصْلِ وَالغرام؛ فَكُنَّ جميعاً في رَكْبٍ واحدٍ، يُمَثِّلُ الأمومة الْجميلة في موكبها الرَّاحل.

وَقد قَرَنَ الشَّاعر بَيْنَ النِّساء وكلامهنَّ من جهةٍ، وَالخصوبة من جهةٍ أخرى، حين شبَّه جمال الْكَلِمِ الْمُنْطَلِقِ من أفواه البيض الحسان، بِالثَّمر الطَّيِّب كَالرُّمَّان، أَحَدِ التَّرميزات النَّباتيَّة الأموميَّة، في بلاد اليونان، وَمدائن الرُّومان؛ وَهذا تشبيهٌ بلاغيٌّ يُوْحِي بِالخصوبة وَالحياة؛ وَيُحِيْلُ إلى التَّشاكل التَّناظريِّ، القائم بَيْنَ المرأة وَترميزها النَّباتيِّ؛ من حيث النَّاتج الإخصابيِّ، في فكر الإنسان الجاهليِّ.

وَاسترسل الشَّاعر الجاهليُّ في الرَّبط بَيْنَ الرُّمَّان، وَالخمرة البابليَّة الْمُعَتَّقَة، في صورةٍ شمِّيَّةٍ ذوقيَّةٍ، تجعل من السَّحاب الآتي بِالأمواه الْمُخْصِبَة، وَالخمر الْمُسْتَعْصَرِ من ثمار الأشجار المقدَّسة، نعمتَيْن خالدتَيْن من نِعَمِ الأمومة الكونيَّة، بِتجلِّياتها السَّماويَّة وَالأرضيَّة.

وَنقل "لبيد" لنا ــ بِالصُّورة وَالصَّوت ــ وَصْفَاً بديعاً للنِّساء الرَّاحلات، الْمُتَمَتِّعَاتِ بصفة البياض؛ الدَّالَّة على: النُّعومة، وَالطُّهر، وَالنَّقاء، كما وصف المغنِّيات اللَّواتي ارتدين الثِّياب الجميلة الْمُذَيَّلَة، وَصوَّر المكان الَّذي أَمَّتْهُ هاتيك النِّسوة في محفل الأمومة الجاهليِّ؛ حيث طقسا: الشُّرب، وَالغناء، المقدَّسَيْن[4].

---

1) الدِّيوان، ص243، 244.

2) النِّسوة الأبكار: قليلات التَّجربة. عُونٌ: متزوِّجاتٌ. الوصائل: ثيابٌ يمانيَّةٌ.

3) الْمَخِيلَةُ: السَّحابة.

4) ينظر: الدِّيوان، ص263، 264.

وَيجمع "الأعشى" بَيْنَ صفتي: البياض، وَالرَّائحة الطَّيِّبة، في جارته الغانية، الَّتي أمتعته بحسنها، وَدلالها، وَشبابها، وَيقول([1]):

[من مجزوء الكامل]

بَيْضَاءُ ضَحْوَتُهَا وَصَفْـ	ـراءُ الْعَشِـيَّةِ كَالْعَرَارَهْ([2])
وَسَـبَتْكَ حِيْنَ تَبَسَّـمَتْ	بَيْنَ الأَرِيْكَــةِ وَالسِّتَارَهْ
بِقَوَامِـهَا الْحَسَـنِ الَّذِيْ	جَمَعَ الْمَـدَادَةَ وَالْجَهَارَهْ([3])

فَهي امرأةٌ ناعمةٌ مدلَّلةٌ، تتقن التَّغنُّج، وَتُحْسِنُ التَّلويَ وَالتَّصابيَ، بَيْنَ ذراعي عاشقها؛ وَتُوْحِي الصُّورة الصَّوتيَّة الآنفة بِدلالتي: الجنس، وَالإخصاب، وَقد عزَّزها الشَّاعر بِالصُّورة البصريَّة الشَّمِّيَّة؛ فَهي بيضاءُ عند استيقاظها من نومها وقت الضُّحى، وَبياضها واضحٌ بائنٌ لعاشقها، من خلف الثِّياب الرَّقيقة النَّاعمة الَّتي ترتديها، كأنَّها النَّهار الْمُتَبَدِّي شمساً تُنِيْرُ آفاق الكون بِالضِّياء، وَيميل لونها إلى الاصفرار في ساعات المســاء، حين تنعكس الأنوار الشَّمسيَّة على بشرتها عند الغروب، إذا ما استعطرت وَتطيَّبت؛ استعداداً لاستقبال عاشقــها، التَّوَّاق لفعــل الْحَرْثِ البشــريِّ ــ الْمُفْعَمِ بِالحياة وَالإخصاب ــ مع المرأة الَّتي جمعت الحسن كلَّه بِقَوَامِهَا الْمَمْشُوْقِ.

وَيذكر "الأعشى" عشقه لامرأةٍ قطعت حبل مودَّتها له، بعد أن فتنته بجمالها، وَحسن عبيرها، وَطِيب رائحتها، فَيقول([4]):

[البحر المتقارب]

وَمِثْلِكِ مُعْجَـبَةٍ بِالشَّـبَا	بِ صَاكَ الْعَبِيْرُ بِأَجْسَادِهَا([5])
تَسَدَّيْتُــهَا عَادَنِــيْ ظُلْمَةٌ،	وَغَفْــلَةُ عَيْنٍ وَإِيْقَادِهَــا([6])

وَلذلك لم يكن الأعشى قادراً على مقاومة إغرائها، الْمُتَمَثِّلِ في تلك الرَّائحة العطريَّة، الْمُلْتَصِقَةِ بثنايا جسدها النَّاعم؛ فَكان الاتِّحاد الذَّكريُّ الأنثويُّ في ظلمة اللَّيل الدَّامس، إيذاناً بِبَدْءِ

---

1) الأعشى: الدِّيوان، تحقيق: لجنة الدِّراسات في دار الكتاب اللُّبنانيِّ، إشراف: كامل سليمان، دار الكتاب اللُّبنانيِّ، بيروت، لبنان، ط1، (د. ت)، ص77.

2) صفراء العشيَّة: أيْ أنَّها تختضب بالزَّعفران، وَالطِّيب. العرارة: نبتٌ له نَوْرٌ أصفرُ.

3) المدادة: الطُّول. الجهارة: روعة الجمال والهيئة.

4) الدِّيوان، ص59.

5) صاك: لصق. العبير: العطر.

6) تسدَّيتها: ركبتها وعلوتها. عادني: انتابني.

طقس الإخصاب الزَّوجيِّ الإنسانيِّ، مُحَاكَاةً للجماع الإلهيِّ فِعْلاً وَرَمْزاً، وَقد جمع الشَّاعر هذه الأبعاد الطَّقسيَّة، في صورةٍ شمِّيَّةٍ لمسيَّة، استشرفت الحياة وَالنَّماء.

وَقد رَسَّخَ "الأعشى" صُوَرَهُ الدِّينيَّة السَّابقة، بصورةٍ بصريَّةٍ؛ أَكْنَتْ صفتي: الدَّلال، وَالنُّعومة، الْمُحَبَّبَتَيْنِ في الأنثى الْمُخْصِبَةِ، فَيقول(1):

[من الكامل]

مِنْ نَظْرَةٍ نَظَرَتْ ضُحَىً، فَرَأَيْتُهَا	ولِمَنْ يَحِــيْنُ عَلَىْ الْمَنِيَّةِ، هَــادِيْ
بَيْنَ الرِّوَاقِ وَجَانِبٍ مِنْ سَيْرِهَا	مِنْهَــا وَبَــيْنَ أَرَائِـــكِ الأَنْضَــادِ(2)
تَجْلُــوْ بِقَادِمَتَيْ حَمَامَــةِ أَيْكَــةٍ	بَرَدَاً، أُسِـــفَّ لِثَاتُــهُ بِسَـــوَادِ

وَكَرَّسَ الشَّاعر أبياته الشِّعريَّة الآنفة، لِمعاني الإشراق الأنثويِّ المثاليِّ، وَقد قرن ــ في هذا السِّياق ــ بَيْنَ المرأة وَالضُّحى، على النَّحو الَّذي عَهِدْنَاهُ لدى "امرئ القيس"، وَ"عنترة"، وَإِذا ما أردنا استكناه الأبعاد الدَّلاليَّة، لِلجذر اللُّغوي "ضـحَّ"؛ ألفينا أَنَّ الضُّحى: ((مِنْ ضَحَيْتُ الشَّمْسَ))(3)؛ وَهذا يعني علاقةً أكيدةً بَيْنَ المرأة المثلى وَ"الشَّمس"، الَّتي عُبِدَتْ في متنسَّكات عرب الجنوب، بِاعتبارها ربَّةً لِلْخِصْبِ، وَالحبِّ، وَالحياة؛ ثُمَّ إِنَّ بعضاً من مشتقات الجذر الرَّئيس "ضَحَّ"؛ يرتبط بالنُّوق الرَّامزة للأُمِّ الجاهليَّة الكبرى، على الصَّعيد الحيوانيِّ؛ كما يرتبط بعضها بالماء، منحة الإلهة المقدَّسة لعبَّادها "الجاهليِّين"، ((قَالَ الأَصْمَعِيُّ: ... إِبِلٌ ضَحْضَاحٌ ... وَالضَّحْضَاحُ فِيْ الأَصْلِ: مَا رَقَّ مِنَ الْمَاءِ عَلَى وَجْهِ الأَرْضِ مَا يَبْلُغُ الكَعْبَيْنِ ...))(4).

وَتزداد دلالة "الضُّحى" قَدَاسَةً، حين نتوقَّف عند المعنى الدَّقيق لكلمة "الأضحية"، الَّتي تحمل دلالتي: السَّفْحِ، وَالْفِدَاءِ، في قُدْسِ الأَقْدَاسِ، حيث تماثيل الأمّ الجاهليَّة الكبرى(5).

وَقد رأى الشَّاعر "جُبَيْرَةَ"، وَهي تتنقَّل بَيْنَ مُقَدَّمِ البيت وَسريرها الْمُنَجَّدِ، وَنقل لنا تلكم الرُّؤية التَّصويريَّة، في إطار الوصفيَّة المثاليَّة، للمرأة المصونة من التَّبَذُّلِيَّة، وَالَّتي تجد من الدَّلال ما تجد؛ فَيسري ذلك في جسدها رقَّةً وَنعومةً، وَأردف الشَّاعر الصُّورة الحركيَّة السَّابقة، بِصورةٍ بصريةٍ وَصفيَّةٍ، لِثَغْرِهَا الباسم، وَأسنانها البيضاء، الْمُتَجَذِّرَةِ في لثةٍ رقيقةٍ سوداء؛ وَيكشف هذان اللَّونان الضِّدَّان؛ عن الثُّنائيَّة الأموميَّة: الْمُخْصِبَةِ، وَالْمُدَمِّرَةِ.

---

1) الدِّيوان، ص52.

2) الرُّوَاقُ: مقدّم البيت. الأرائك، جمع أريكة: السَّرير الْمُنَجَّدُ.

3) ابن منظور: لسان العرب، مادّة (ضحَّ).

4) نفسه، مادّة (ضحَّ).

5) ينظر: الرَّازي، محمَّد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصّحاح، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 1983م، مادّة (ضحى).

وَيذكر الشّاعر "جُبَيْرَةَ"، المُرتَبطَةَ بِالقوّة وَالعزّة، من النّاحية الدّلاليّة، وَالمُعتَلِقَةَ مع النّخلة في الصّفات القداسيّة؛ ذلك أَنَّ العرب وصفوا النّخلة بـ"الجبّارة"؛ للدّلالة على طولها وَعِظَمِهَا([1]).

وَيُبيِّنُ الشّاعر الجاهليُّ الصّلة الوثيقة، بَيْنَ "جُبَيْرَةَ"، وَالخمرة الصّافية، وَالماء؛ فَـ"جُبَيْرَةُ" العزيزة المصونة، مَحَطُّ تبجيل "الجاهليّين"، وتكريمهم، وَالخمرة شرابها المقدّس، الّذي يتناوله العبّاد الأوفياء، كما يتعاطاه النّدماء، في طقوسٍ ليليّةٍ إخصابيّةٍ، تنتهي بظهور نجمة الصّباح "الزُّهرة"، وَيختلط الشّراب المقدّس بالماء الصّافي، الّذي تأتي به السُّحائب الأموميّة الغادية؛ وَ"الغَادِيَةُ" من حيث الدّلالة: ((سَحَابَةٌ تَنْشَأُ صَبَاحاً))([2])، أفلا تكون هذه السّحابة المُبَشِّرَةُ بالخَيْر، نتاجاً حتميّاً للتّنسّك الإخصابيّ، القائم في المعبد الأموميّ الجاهليّ ؟ حيث السّفح وَالذّبح، وَإراقة الخمور المقدّسة ـــ شراب الملوك وَالآلهة المبجّلة ـــ في ساعات اللّيل المكرّمة، الّتي شَهِدَتْ وِصَالاً إخصابيّاً، بَيْنَ الشّاعر الكاهن وَممثّلة الإلهة الكونيّة، في الطّبقة الكهنوتيّة النّسائيّة؛ ليكون الحرث البشريُّ؛ فَاتِحَةَ خَيْرٍ لِلْخِصْبِ العالميّ؛ وَوسيلةً لِنَيْلِ الرّضا الأموميّ السّماويّ؛ فَتُبَادِرُ الأمُّ الكبرى بإرسال عطاياها للعبّاد "الجاهليّين"؛ من شآبيب رحماتها المائيّة؛ لتغمرَ السُّهول الأرضيّة، وَتجري ببركتها في وِدْيَانِ الجزيرة العربيّة، وَتروي تربة المرابع الجاهليّة؛ فَتغدو الدّيار كما كانت في الزّمن الماضي السّعيد؛ عَامِرَةً بِالخضرة وَالنّباتات، وَسائر الدّوابّ وَالحيوانات.

وَقد أَكَّدَ "الأعشى" هذا اللّقاء البشريَّ، الّذي أُدِّيَ طَقْسُهُ النُّسكيُّ، في غرفة الجنس العباديّ، وَقال([3]):

[من الكامل]

وَلَقَدْ أَنَالُ الْوَصْلَ فِيْ مُتَمَنِّعٍ،   صَعْبٍ، بَنَاهُ الأَوَّلُوْنَ، مُصَادِ([4])

فَقد تمَّ اللّقاء في بناءٍ من آثار الأوّلين، وَهو بناءٌ مَنِيْعٌ مَكِيْنٌ، يصعب الوصول إليه إلاّ لذوي السّيادة وَالعابدين، من طبقة الكهّان وَالرّهبان المخلصين؛ فَالبناء بَيْتٌ، وَالبيت مكانٌ ضخمٌ مُرَوَّقٌ، يغلب على الظنّ أن يكون مقرّاً لتجسيدات الإلهة الأرضيّة، ممثّلةً في أصنامها

1) ابن منظور: لسان العرب، مادّة (جبر).

2) الرّازي: مختار الصّحاح، مادّة (غدا).

3) الدّيوان، ص52.

4) المُتَمَنِّعُ: الحصين، المنيع. المُصَادُ: المعقل، أو الحصن.

الصَّخريَّة؛ حيث يتمُّ الزَّواج الإلهيُّ المقدَّس، وَفي هذا المعنى يُقَالُ : ((بَاتَ الرَّجُلُ يَبِيْتُ بَيْتَاً إِذَا تَزَوَّجَ))([1]).

وَلا غرابة في أن تتمتَّع المرأة بالنُّعومة، وَالبياض، وَالحسن؛ فَيكثر طلاَّبها، فَهي الَّتي تتحصَّن في بيتها، لا الشَّمس بحرارتها تُؤذيْهَا، ولَيس لِزَمْهَرِيْرِ الشِّتاء في جسدها من نصيب، يقول "الأعشى"([2]):

[من المتقارب]

مُبَتَّلَةَ الْخَلْقِ مِثْلَ الْمَهَــــا ... ةِ لَمْ تَــرَ شَــمْسَاً وَلاَ زَمْهَرِيْرَا

وَتَبْــرُدُ بَرْدَ رِدَاءِ الْعَــرُوْ ... سِ رَقْرَقْتَ بِالصَّيْفِ فِيْهِ الْعَبِيْرَا

...

تَــرَى الْخَزَّ تَلْبَسُهُ ظَاهِرَاً، ... وَتُبْطِــنُ مِنْ دُوْنِ ذَاكَ الْحَرِيْرَا

فَالشَّاعر يسترسل في صُوَرِهِ البصريَّة، الْمُبِيْنَةِ عن نعومة المرأة المثلى وَدلالها، وَمقدار النَّعيم الَّذي عايشته في جميع مظاهر حياتها؛ فَهي ترتدي الثِّياب الرَّقيقة النَّاعمة، المضمَّخة بالرَّوائح العطريَّة، كما العروس في ليلة زفافها إلى زوجها الملك، عشيَّة طقس الزَّواج الإلهيِّ المقدَّس، وَتعود أصول هذه الثِّياب إلى الحرير النَّاعم، الَّذي لا يمكن أن تتملَّكه إلاَّ النِّساء المنعَّمات الثَّريَّات؛ وَيُؤَكِّدُ هذا الحرير الأبيض؛ معاني: الطُّــهر، وَالنَّقــاء، وَالصَّفــاء؛ الْمُؤَكَّدَة ــ قبلاً ــ من خلال بياض وجهها، وَإشراق سائر جسدها.

وَتتقلَّد "ليلى" ــ الْمُتَبَدِّيَة في الشِّعر الجاهليِّ ((مثل ديانا Dianna ربَّة الصَّيد عند الرُّومان))([3]) ــ أساورها العسجديَّة المرصَّعة بالدُّرِّ، في معاصمها الدَّقيقة النَّاعمة؛ لِتبدوَ صورتها بهيَّةً رائعةً؛ تُغْرِي العاشق بتجاوز العقبات، وَتذليل الصُّعوبات، وَتحمُّل المشقَّات؛ أَمَلاً في غشيانها، وَالتَّحصُّل على ودِّها وَوِصَالها، يقول الشَّاعر([4]):

[من المتقارب]

غَشِيْتُ لِلَيْلَى بِلَيْلٍ خُدُوْرَاً، ... وَطَالَبْتُهَا، وَنَذَرْتُ النُّذُوْرَا

---

1) ابن منظور: لسان العرب، مادَّة (بيت).

2) الدِّيوان، ص87.

3) عبد الرَّحمن: الصُّورة الفنِّيَّة في الشِّعر الجاهليِّ في ضوء النَّقد الحديث، ص149.

4) الأعشى: الدِّيوان، ص86.

فَالمرأة المثلى تسكن "الْخِدْرَ"؛ وَهُوَ: ((سِتْرٌ يُمَدُّ لِلْجَارِيَةِ فِيْ نَاحِيَةِ مِنَ الْبَيْتِ، ثُمَّ صَارَ كُلُّ مَا وَارَاكَ مِنْ بَيْتٍ وَنَحْوِهِ خِدْراً ...))(1)، وَهناك في داخل الخدر حيث الْعُزْلَةُ وَالظُّلْمَةُ، يغشى الشَّاعر الكاهن عشيقته، وَيُقَدِّمُ النُّذور بَيْنَ يدي إلهته؛ كي تحلَّ البركة العشتاريَّة، على الأرض العربيَّة.

وَممَّا يسترعي الانتباه، أنَّ بعض مشتقَّات الأصل "خَدَرَ"، ترتبط بالماء وَالمطر؛ فَـ"الْخَدَرَةُ": ((الْمَطَرَةُ ... وَالْخَدَرُ: الْغَيْمُ وَالْمَطَرُ ...))(2)؛ وَتدلُّ "خَدَرَ" على الفتور وَالكسل، في عالمي: الظِّباء، وَالإنسان(3).

أَمَّا الظِّباء فَهي ترميزات الأُمِّ الكونيَّة الكبرى؛ وَأَمَّا الإنسان فَتنعم أُنْثَاهُ بِالثَّراء وَالإِعْزَازِ؛ وَيُؤَدِّي ذلك إلى كَسَلِهَا وَفُتُوْرِهَا، وَهُوَ كسلٌ محبوبٌ، وَفتورٌ مطلوبٌ، لدى سائر العشَّاق.

وَيبقى "الأعشى" سعيداً ما كانت "ليلى" بَيْنَ ذراعيه، فَإذا ما نأت عنه؛ أورثته السَّقَمَ في الفؤاد، يقول(4):

[من المتقارب]

وَبَانَتْ وَقَـدْ أَوْرَثَتْ فِيْ الْفُؤَا ... دِ صَدْعَاً، عَلَىْ نَأْيِهَا، مُسْتَطِيْرَا

وَيُمْعِنُ "الأعشى" في تجلية الصُّورة النَّسويَّة المثاليَّة، بما تأتَّي له من المعطيات: السَّمعيَّة، وَالبصريَّة، وَالشَّمِّيَّة، إضافةً إلى اللَّمسيَّة وَالذَّوقيَّة؛ فَتراه يصف "هُرَيْرَةَ" في بياضها، وَجمال شعرها الْمُسْتَرْسِلِ على عَوَارِضِهَا، كما يُعْنَى بتصوير مِشْيَتِهَا، الَّتي يظهر فيها التَّمايل وَالتَّرنُّح؛ الْمُبِيْنَانِ عن بدانتها وَامتلائها، وَينبعث إِثْرَ مِشْيَتِهَا الْمُتَثَاقِلَةِ صوت حُلِيِّهَا، الَّتي تقلَّدتها، وَتزيَّنت بها؛ لِتُؤَكِّدَ ثراءها وَنعيمها(5).

وَتُعْنَى المرأة بترتيب شعرها وَكَفِّهِ بِالمشط، من خلال الأصابع اللَّيِّنة النَّاعمة(6)، وَهِيَ صورةٌ توصيفيَّةٌ حركيَّةٌ؛ تُظْهِرُ دلال المرأة وَانشغالها بِالتَّزيُّن وَالتَّجمُّل؛ لأنَّ تجمُّلها لكاهنها، التَّواق للاستمتاع بها، عبادةٌ جنسيَّةٌ، تُقَدَّمُ في المتنسَّكات الجاهليَّة، لربَّة الجنس، وَاللَّذَّة، وَالفسوق.

---

1) ابن منظور: لسان العرب، مادَّة (خدر).

2) نفسه، مادَّة (خدر).

3) ينظر: نفسه، مادَّة (خدر).

4) الدِّيوان، ص86.

5) ينظر: نفسه، ص149.

6) ينظر: نفسه، ص168.

وَيُصَوِّرُ "الأعشى" الجارية الَّتي طَلَتْ جسدها بالمسك المقدَّس، وَطافت بَيْنَ العبَّاد المُنْتَشِيْنَ تحت تأثير الخمرة الأموميَّة، الَّذين ما انفكُّوا يجسُّون جسمها، وَيتحسَّسون طراوتها، من خلال فُتُوقِ قميصها([1]).

ولَم يُغْفِلِ "الأعشى" توصيف الفم، الَّذي يمتاز كما الجسد، بالرَّائحة الطَّيِّبة العذبة، مُشَبِّهَاً إيَّاها برائحة "الْكَافُوْرِ" الْعَطِرَةِ؛ وَهِيَ صورةٌ شمِّيَّةٌ لمسيَّةٌ، مُفْعَمَةٌ بالحبِّ وَالجنس([2]).

وَيجمع "الأعشى" بَيْنَ تَمَامِ الْخَلْقِ وَالنُّعومة، في صورةٍ دينيَّةٍ ــ مؤطَّرة بالتَّشبيه البلاغيِّ الدِّينيِّ ــ تربط المرأة بالرِّئْم، وَوجه الشَّبه فيما بينهما؛ البياض الدَّالُّ على الصَّفاء وَالنَّقاء([3]).

وَيهيم "الأعشى" حُبَّاً وَوَلَهَاً بِــ"ليلى"؛ لِطيب رائحتها، وَتمام خَلْقِهَا، وَدِقَّةِ أنامل يدَيْها وَقدمَيْها، إضافة إلى نعومتها([4]).

وَيمكننا ملاحظة تردُّد صورة العذراء ــ ممثَّلةً بالأمِّ المعبودة ــ في نتاج الأعشى الشِّعريّ؛ ((فالذي يتحرى خطوطها الدقيقة وتفاصيلها ذات الظلال الدَّالَّة يستطيع أن يسلَّها بين شباك الشعر، ويقيمها تمثالاً، للمرأة الأنموذج: العذراء الأم أو البغي المقدسة، رمز الخصوبة والأمومة، ربة الجمال الأنثوي الخصب، فوق أسرَّة الملك، أو بين محاريب العبادة))([5]).

وَيصف "طرفة بن العبد" جانباً آخرَ، من جوانب نعومة المرأة وَتنعُّمها، وَيقول بشأن "هُرَيْرَةَ" المثلى([6]):

[من الرَّمل]

لاَ تَلُمْنِي! إنَّــهَا مِــنْ نِسْوَةٍ	رُقَّــدِ الصَّــيْفِ، مَقَالِيْتَ نُزُرْ([7])
كَبَنَاتِ الْمَخْــرِ يَمْــأدْنَ، كَمَا	أَنْبَتَ الصَّيْفُ عَسَالِيْجَ الْخُضَرْ([8])
فَجَعُونِي، يَوْمَ زَمُّــوا عِيْرَهُمْ	بِرَخِيْمِ الصَّــوْتِ، مَلْثُوْمٍ،عَطِرْ([9])

1) ينظر: الأعشى: الدِّيوان، ص123.

2) ينظر: نفسه، ص128.

3) ينظر: نفسه، ص181.

4) ينظر: نفسه، ص216.

5) الحسين، د.قصي: إنتربولوجيَّة الصُّورة والشِّعر العربيُّ قبل الإسلام ــ قراءةٌ تحليليَّةٌ للأصول الفنِّيَّة ــ الأهليَّة للنَّشر والتَّوزيع، ط1، 1993م، ص182.

6) طرفة بن العبد: الدِّيوان، دار صادر، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص 53.

7) رقَّد الصَّيف: أيْ متنعِّماتٌ لا يهتممن بخدمة بيوتهن. المقاليت: جمع مقلاةٍ، وهي الَّتي لا يعيش لها ولدٌ. نزر: الواحدة نزور، أيْ قليلة الأولاد.

8) بنات الْمَخْرِ: سحائبُ بيضٌ يأتين قُبُلَ الصَّيف. يمأدن: يتثنَّين. عساليج: الواحدة عسلوج، وهو ما لان واخضرَّ من القضبان. الْخُضَرُ: كُلُّ نباتٍ أخضر.

9) فجَّعوني: أفزعوني. زمُّوها: جعلوا فيها الأزمَّة للرَّحيل. رخيم الصَّوت: رقيقه. ملثومٌ: واضعٌ اللِّثام.

فَالمعشوقة المثلى ترقد في فراشها الوثير؛ لتقي جسمها حرارة الشَّمس المُلْتَهِبَة، ولتبتعد عن امتهان الأعمال البيتيَّة الشَّاقَّة؛ فتغدو أكثرَ بياضاً، وَإشراقاً، وَجمالاً.

وَيُشَبِّهُ الشَّاعر معشوقته بِالنِّساء المَقَالِيتِ، اللَّواتي حُرِمْنَ نعمة الولد، كما يُشَبِّهُهَا بِالنِّساء النُّزر قليلات الولد، وَهؤلاء لا يبذلن جهداً في العمل البيتيِّ، وَخدمة الزَّوْجِ وَالأطفال؛ فَيكنَّ بِصحةٍ جيِّدة، وَنفسٍ طيِّبة، وَهيئةٍ ليِّنة، لا تشوب جمالهنَّ شائبةٌ، وَلا يُصَبْنَ بِعِلَّةٍ أو نائبة، يسلبن لبَّ الحكيم، بِالحسن وَالمنطق السَّليم.

وَيمضي "طرفة" في استكمال الصُّورة البصريَّة، وَرَسْمِ أبعادها الإخصابيَّة، مُعَزِّزاً إيَّاها بِالحركة الخيريَّة؛ فَيُشَبِّهُ مِشْيَةَ المرأة المثلى، بِتَقَاطُرِ السُّحائب الأموميَّة البيضاء، الَّتي تسبق الصَّيف، كما يُشَبِّهُ تثنِّيها في مِشْيَتِهَا، بِتثنِّي القضبان اللَّيِّنة الخضراء.

وَتحمل هذه الصُّورة الدِّينيَّة، قيماً أسطوريَّةً عديدةً؛ فَالمرأة سحابةٌ تَمْخُرُ في السَّماء، كما السَّفينة المَاخِرَةُ في عُرْضِ البحــر، حين تشقُّ طريقها بَيْنَ الأمواج المتلاطمة؛ لتبلغَ غايتــها، وَتصلَ إلى هدفها؛ فَــ"مَخَرَتِ السَّفِينَةُ" من: ((بَابِ قَطَــعَ وَدَخَــلَ إِذَا جَرَتْ تَشُقُّ الْمَاءَ مَعَ صَوْتٍ))([1])؛ وَفي ذلكم إشارةٌ إلى الأصل الدِّينيِّ، للأُمِّ الجاهليَّة الكبرى، الَّتي خرجت من زَبَدِ البحر، وَانطلقت منه إلى أرجاء المعمورة كافَّةً؛ لِتنشرَ خِصْبَهَا، وَتُقِيْمَ حيثُ تُبْنَى معابدها.

كما يُظْهِرُ السَّحاب جانباً من تجلِّياتها السَّماويَّة، باعتبارها ربَّة الخصوبة العالميَّة، الَّتي تُرْسِلُ رحماتها المائيَّة؛ إيذانا بالقبول، وَالرَّحمة، وَالرِّضا.

وَيدلُّ الماء المُرْسَلُ من سحائب الرَّبَّة الكبرى؛ على معاني: النَّقاء، وَالطُّهر، وَالصَّفاء؛ فَالمرأة النَّقيَّة الطَّاهرة، تُكَافِئُ العبَّاد المتبتِّلين، بما يكفل لهم تطهير أرضهم، من رِجْسِ فسَّاقهم.

وَتعكس صورتا: التَّثنِّي، وَالتَّبختر، المرحلة التَّالية من خصوبة الأرض؛ المُتَمَظْهِرَةَ جناناً وَخُضْرَةً؛ تجتذب الكائنات البشريَّة وَالحيوانيَّة، للدِّيار المحفوفة بِالخصوبة النَّباتيَّة.

وَلم يكن سهلاً على شاعرنا، أنْ يُفَارِقَ من ملأت عليه دنياه؛ فَفُجِعَ برحيلها، وَفَزِعَ لنأيها، أشدَّ تفجُّعٍ، وَأعظمَ فزعٍ؛ فَالمصيبة جِدُّ كبيرة، وَالخطب أليمٌ عظيمٌ؛ لأنَّ رحيل المعشوقة يعني بالضَّرورة، اختفاء صورتي: النَّبات، وَالخضرة، المُتَفَتِّقَتَيْنِ من الأرض ـــ الأمِّ، المُشْبَعَةِ بمياه الأمطار؛ ممَّا يُؤَدِّي في مرحلةٍ تاليةٍ، إلى تشتُّت الجموع البشريَّة، وَتفرُّق القطعان الحيوانيَّة؛ فِراراً من كُلِّ مصيبةٍ وَطارئٍ، وَطلباً للعيش الجميل الهانئ.

وَيُرَدِّدُ الشَّاعر الجاهليُّ في يوم الرَّحيل الكبير، أهزوجة الجمال وَالابتهال، لربَّة الحسن، وَالدَّعَةِ، وَالآمال، وَفيها من الصِّفات المثاليَّة ما فيها، رقَّةٌ في الصَّوت؛ تعكس رقَّةً في الطَّبع

---

1) الرَّازي: مختار الصِّحاح، مادَّة (مخر).

وَالجسد المصون، وَجمالٌ في الوجه مستورٌ بِاللِّثام، وَمن الجسد وَاللِّثام، تنطلق الرَّوائح العطريَّة؛ الْمُهَيِّجَةُ للشَّهوة، وَالذَّاكرة، وَالشُّعور، وَالوجدان.

وَروي لنا "طرفة بن العبد" وقائع الاحتفال الطُّقوسيِّ، الَّذي شاركَ سَرَاةَ القوم فيه، وَيقول([1]):

[من الطَّويل]

نَدَامَايَ بِيـــضٌ كَالنُّـــجُومِ وَقَيْنَـــةٌ	تَرُوْحُ عَلَيْنَـــا بَـــيْنَ بُرْدٍ وَمَجْسَدِ([2])
رَحِيْبٌ قِطَابُ الْجَـــيْبِ مِنْهَا، رَقِيْقَةٌ	بِجَسِّ النَّـــدَامَى، بَضَّـــةُ الْمُتَجَرَّدِ([3])
إِذَا نَحْنُ قُلْنَـــا: أَسْمِعِيْنَا انْبَرَتْ لَنَا	عَلَىْ رِسْلِهَـــا مَطْرُوْقَـــةً لَمْ تَشَدَّدِ([4])
إِذَا رَجَّعَتْ فِيْ صَوْتِهَا خِلْتَ صَوْتَهَا	تَجَاوُبَ أَظْـــآرٍ عَلَـــىْ رُبَـــعٍ رَدِيْ([5])

فَقد اجتمع القوم في محفل قبيلتهم الأوميِّ؛ لِحضور الطَّقس الغنائيِّ المقدَّس؛ حيث تطلُّ المرأة المغنِّية على القوم، بِثوبها الجميل المصبُوغ بِالزَّعفران، وَتستمرُّ الصُّورة الحركيَّة في البيت الثَّاني؛ حيث يُدْخِلُ النَّدامى أياديهم من جيوب ثوبها؛ لِجَسِّ جسدها النَّاعم لحمه، الرَّقيق جلده، الصَّافي لونه.

وَتُرَدِّدُ المغنِّية الرَّاهبة أغانيها الدِّينيَّة، الَّتي تُدْخِلُ الحزن على قلوب الحاضرين؛ لِرقَّة صوتها وَعذوبته؛ وَغلبة النَّغمة الحزينة عليه، وَيُتْبِعُ الشَّاعر الصُّورة الصَّوتيَّة السَّالفة، بِتشبيه صَوْتِ المرأة الرَّاهبة، بِصَوْتِ أولاد الإبل في أوَّل نتاجها، وَكأنَّها تندب صبيًّا هالكاً وَتنوح عليه.

وَإِخَالُهَا تُنْشِدُ أنشودة الشَّكوى، للرَّبَّة الكونيَّة الكبرى، مقرونةً بِالولاء وَالخضوع، في محاولةٍ أكيدةٍ لِنَيْلِ رضاها؛ علَّها تشمل جمهور الحاضرين العابدين ببركتها، وَتمنحهم سِرَّ خلودها، وَتقيهم شرور الزَّمان وَبوائقه.

وَيُؤَكِّدُ ارتباط المرأة بِالنَّاقة وولدها الطَّابع الشَّعائريَّ، للصُّورة "الميثولوجيَّة" السَّابقة؛ كما يعزِّز اجتماعهما الدَّلالة على الحضور العشتاريِّ، في الطَّقس الاحتفاليِّ.

وَفي توصيف "الحارث بن حِلِّزة"، لأفضل هبات "ابن مارية"، يذكر النِّساء الجميلات، المتَّصفات بِالبياض، وَكأنَّ الحسن الأنثويَّ، لا يكتمل إلاَّ بهذا اللَّوْنِ الطُّهريِّ؛ الَّذي يحمل قيمتَيْن:

---

1) الدِّيوان، ص30، 31.

2) النَّدامى: الخلاَّن. الْقَيْنَةُ: الجارية المغنِّية. الْمَجْسَدُ: الثَّوب المصبوغ بالجساد، وهو الزَّعفران.

3) قطاب الجيب: مخرج الرَّأس منه. الغضاضة والبضاضة: نعومة البدن ورقَّة الجلد. المتجرِّد: المتعرِّي.

4) أسمعينا: أيْ غنِّينا. انبرت: أخذت فيه. على رِسْلِهَا: أيْ على تؤدتها، ووقارها. الْمَطْرُوقَةُ: الَّتي بها ضعفٌ، وَيُرْوَى مطروفة، وَهِيَ الَّتي أُصِيبَ طَرْفُهَا بشيءٍ، أيْ كأنَّها أُصِيبَ طَرْفُهَا لفتور نظرها.

5) التَّرجيع: ترديد الصَّوْتِ وتغريده. الظِّئْرُ: الَّتي لها ولدٌ. الرُّبَعُ: ما وُلِدَ من الإبل في أوَّل النِّتاج.

إحداهما خَلْقِيَّةٌ جماليَّةٌ، وَالأخرى خُلُقِيَّةٌ؛ تتمثَّل في تعبيرها عن الطُّهر الرُّوحيِّ، وَفي هذا المعنى يقول([1]):

[من الكامل]

وَبِالسَّبِيكِ الصُّفْــرِ يُعْقِبُهَا بِالآنِسَاتِ الْبِيْضِ وَاللُّعُسِ([2])

وَإذا ما انتقلنا إلى "عبيد بن الأبرص"؛ ألفيناه يتمثَّل خُطَا الأوَّلين، في إعْزَازِ المرأة المصونة وَتبجيلِها، حين تتبدَّى في وقت ظهور نجمة الصَّباح، يقول([3]):

[من الطَّويل]

غَدَاةَ بَــدَتْ مِــنْ سِــتْرِهَا، وَكَأنَّمَا تَــحُــفُّ ثَنَايَاهَــا بِحَــالِكِ إثْمِــدِ ([4])

وَتَبْسِــمُ عَنْ عَــذْبِ اللِّثَــاتِ كَأنَّهُ أقَــاحِي الرُّبَى أضْحَى وَظَاهِرُه نَدِ ([5])

فَإنِّي إلَىْ سُعْــدَى وَإنْ طَــالَ نَأيُهَا إلَىْ نَيْلِهَا مَا عِشْتُ كَالْحَائِمِ الصَّدِي([6])

فَقد ظهرت المرأة في وقت الغداة، وَلا يخفى على أحدٍ ما لهذا الوقت من أهمِّيَّةٍ، في الفكر "الميثولوجيّ" الجاهليِّ؛ فَهو وقت ظهور نجمة "الزُّهرة"، الْمُتَبَدِّيَةِ في الصَّباح الباكر، ربَّةً للحرب وَالدَّمار، إضافةً إلى الدَّوْرِ الَّذي قامت به في ساعات المساء، ممثِّلاً في تشجيع الشَّهوة وَاللَّذَّة، وَالجنس؛ وَلذلك يقرن الشَّاعر صورته الحركيَّة بالإثمد الأسود، الَّذي تُدَلِّكُ المرأة به أسنان مُقَدَّمِ فِيْهَا.

وَيُتْبِعُ الشَّاعر الصُّورة الحركيَّة الآنفة، بِصورةٍ بصريَّةٍ أخرى، تَصف ابتسامة المرأة الهادئة، الَّتي تُظْهِرُ لِثَاتِهَا السَّوداء، وَأسنانها البيضاء؛ الْمُحِيلَةِ إلى الثُّنائيَّة الأموميَّة، في أفعالها التَّدميريَّة وَالإخصابيَّة، وَيُشَبِّهُ الشَّاعر أسنانها بنبات "الأقاحي"، وَهُوَ نباتٌ ذو زهرٍ أبيضَ؛ وَهذه صورةٌ بديعةٌ تُؤَكِّدُ دلالتي: الرِّقَّة، وَالعذوبة، في ابتسامة المرأة وَرِيقها.

---

1) الحارث بن حلِّزة: الدِّيوان، تحقيق وشرح: د.إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربيِّ، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص50.

2) السَّبيك الصُّفْرُ: سبائك الذَّهب. اللُّعْسُ: جمع الألعس واللَّعساء، وهي الَّتي في شفتها سوادٌ مستحسنٌ.

3) عبيد بن الأبرص: الدِّيوان، شرح: أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربيِّ، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص58.

4) تحفُّ: تُدَلِّكُ. الثَّنايا: أسنان مُقَدَّمِ الفم. الحالك: شديد السَّواد. الإثْمِدُ: الكحل.

5) اللِّثَاتُ: جمع لِثَةٍ. الأقاحي: جمع أقحوانٍ، وهو نبتٌ له زهرٌ أبيضُ، يتوسَّطه كتلةٌ صغيرةٌ صفراءُ. النَّديُّ: المبتلُّ.

6) النَّأي: الفراق. نيلها: عطاؤُها. الْحَائِمُ الصَّدِيُّ: شديد العطش.

وَيُعلِنُ الشَّاعر ـــ في البيت الأخير ـــ ولاءه المطلق للمرأة المثال؛ فَعشقه وَحبُّه مصروفٌ لها وحدها دون غيرها؛ وَلِذَا تَرَاهُ يتعطَّشُ للقائها مهما بَعُدَتْ عنه، وَلا يمكن أن يُفَسَّرَ هذا التَّعطُّش في ضوء العلاقة العاديَّة، المألوفة بَيْنَ الرَّجل وَالمرأة؛ لأنَّ التَّعطُّش هنا يختصُّ بِالكاهن العاشق وَمحبوبته المثلى، وَتوقهما لمحاكاة الجماع الإلهيِّ الأوَّل.

وَتسبي "فاطمة" لبَّ "عبيد"؛ فَينبري لتعداد صفاتها الحسيَّة، قَائِلاً([1]):

[من الكامل]

وَسَبَتْكَ نَاعِمَةٌ صَفِيُّ نَوَاعِمٍ ... بِيْضٍ غَرَائِرَ كَالظِّبَاءِ الْعِيْسِ([2])

خُـــودٌ مُبَتَّلَةُ الْعِظَامِ كَأَنَّهَا ... بَرْدِيَّةٌ، نَبَتَتْ خِلالَ غُـــرُوْسِ([3])

فَنعومة "فاطمة" لم تكن عاديَّةً؛ لأنَّها صَفِيَّة النَّواعم، وَالْمُخْتَارَةُ منهنَّ؛ لِتكون رفيقة الشَّاعر الكاهن، وَهِيَ في بياضها شبيهةٌ بِالظَّبية المقدَّسة، كما أنَّها شابَّةٌ حسنة الْخَلْقِ، مَمْشُوقَةُ القَدِّ وَالْقَوَامِ؛ أمَّا ساقاها فَهُمَا شبيهتان بِالقصب، في ملمحي: الدِّقَّة، وَالاستقامة.

وَتنقل لنا الصُّورة البصريَّة السَّالفة، رؤيةً "ميثولوجيَّةً"، وثيقة الصِّلة بِالعشـــق المقـــدَّس؛ حيث تُرَشَّحُ لمضاجعة الملك الكاهن صَفِيَّةُ الرَّاهبات، وَرئيسة الكاهنات، وَهِيَ لا تخلـــو مـــن: الجمال، وَالنُّعومة، وَالحسن، وَالبياض؛ تكريساً لمفاهيم: الجمال، وَالطُّهر، وَالنَّقـــاء، الْمُـــوَطَّرَةِ بِالمثاليَّة الأموميَّة.

أمَّا تشبيهها بِالظَّبية؛ فَيعني تأكيداً لمعاني القداسة في الصُّورة السَّابقة، لا سيَّما إذا قلنا برمزيَّة الظَّبية للأمِّ الجاهليَّة الكبرى.

وَيعود الشَّاعر للحديث عن جمال المرأة، الَّتي تمتاز بِكمال الحسن، وَتناسق الجسد، الْمُرتَكِزِ على السَّاقَيْنِ الرَّقيقتَيْنِ، اللَّتَيْنِ تُشْبِهَانِ القصب في الاستقامة وَالدِّقَّة؛ ممَّا يَشِي بِدلالتي: الخصوبة، وَالحياة.

وَيُمْعِنُ "عبيد بن الأبرص" في وَصْفِ الطَّقس الجنسيِّ الإخصابيِّ، بِقوله([4]):

[من الخفيف]

وَلَقَدْ أَدْخُلُ الْخِبَاءَ عَلَـــىْ مَهْـــ ... ـــضُوْمَةِ الْكَشْحِ طَفْـــلَةٍ كَالْغَزَالِ([5])

---

1) الدِّيوان، ص68، 69.

2) سبتك: أسرتك. الصَّفيُّ: صافي الود، أو المصطفى. الغرائر: جمع غريرة، وهي الفتاة غير المجرِّبة. العيس: البيض.

3) الخود: الشَّابة. المبتَّلة: الجميلة، أو حسنة الْخَلْقِ. البرديَّة: نباتٌ كالقصب.

4) الدِّيوان، ص98.

5) المهضومة: اللَّطيفة الضَّامرة. الكشح: الخصر. الطَّفلة: النَّاعمة.

فَتَعَاطَــيْتُ جِيْدَهَــا، ثُمَّ مَــالَتْ مَيْلانَ الْكَثِيْــبِ، بَيْــنَ الرِّمَــالِ([1])

ثُمَّ قَالَتْ: فِــدَىً لِنَفْسِــكَ نَفْسِي وَفِــدَاءٌ لِمَــالِ أَهْــــلِكَ مَــالِي

وَيصف الشَّاعر ــ في البيت الأوَّل ــ لحظات الدُّخول للخدر الأموميِّ؛ حيث المرأة المصونة المستورة، ذات الخصر الضَّامر، وَالجسم النَّحيل النَّاعم، شديد البياض، نعومة الغزال وَبياضه؛ وَفي ذلكم إشارةٌ إلى صفتي: الطُّهر، وَالنَّقاء، اللَّتَيْن تُمَيِّزَانِ المرأة المثلى عن سائر النِّساء العابدات.

وَيصف الشَّاعر في البيت الثَّاني ــ من خلال الصُّورة الحركيَّة ــ لحظات النَّشوة وَاللَّذَّة؛ فَيتناول عنقها وَيقبِّلها، وَتظلُّ في حركة تمايلٍ دائب بَيْنَ يدَيْه، اللَّتَيْن تحوطان جسدها الملتذَّ، وَهذه الحركة الشَّبقيَّة شبيهةٌ بميلان كثيب الرَّمل، في تلقائيَّةٍ مطلقةٍ، وَانسيابيَّةٍ متناهيةٍ.

وَقد أرضت العبادة الجنسيَّة الممثِّلة الأموميَّة الأرضيَّة؛ فَوعدت الشَّاعر بِالفداء الأكبر، كما وعدته بتعويض المال، وَتبديل الحال، له وَلأهله من ذوي العيال، بعد غياب طويل لنعيمها؛ نتيجة هجران العبيد لوصالها وَتكريمها.

وَيتحدَّث "عمروُ بن كلثوم" عن سِتْرِ المرأة بِاقتضابٍ؛ فَيَعْرِضُ لذلك في معلَّقته، قَائِلاً([2]):

[من الوافر]

تُرِيْكَ إِذَا دَخَلْتَ عَلَــى خَلاَءٍ وَقَدْ أَمِنَتْ عُيُوْنَ الْكَاشِحِيْنَــا([3])

ذِرَاعَيْ عَيْطَــلٍ أَدْمَــاءَ بِكْرٍ هِجَانِ اللَّوْنِ، لَمْ تَقْرَأْ جَنِيْنَــا([4])

فَمعشوقة الشَّاعر مصونةٌ مستورةٌ، يتجشَّم العاشق الولهان للقياها العناء الشَّديد؛ فَإذا ما رآها؛ هانت مصائبه، وَتلاشت عذاباته وَآلامه؛ فَصفاتها الجماليَّة المثاليَّة عديدةٌ؛ ذلك أنَّ ذراعَيْها وَعنقها الطَّويلة، تتسمُ جميعاً بِالبياض، الشَّبيه بِبياض النَّاقة الرَّمز؛ وَهذا ينمُّ عن قداسة الصُّورة الرَّامزة للطُّهر الأموميِّ، وَفِعْلِهَا الإخصابيِّ.

وَهذه النَّاقة أُمَّتِ المراعيَ الأموميَّة بوليدها الأوَّل؛ لِتشملَهُ برعايتها وَعطفها؛ ممَّا يدلُّ على خبرة المرأة بِالفعل الإخصابيِّ، وَأهليَّة جسدها للقيام بهذه الوظيفة مراتٍ أُخَرَ، وَهِيَ إذ تبذل المشقَّة العظيمة في الإنجاب، تتطلَّع لرعاية الوليد الأثير، وَإمداده بِحنانها الأموميِّ الكبير.

---

1) تعاطيت: تناولت. الجيد: العنق. الكثيب: التَّلُّ من الرَّمل.

2) الدِّيوان، شرح وضبط وتقديم: د.عمر فاروق الطَّبَّاع، دار القلم، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص60.

3) الْكَاشِحُ: مُضْمِرُ العداوة.

4) العيطل: طويلة العنق من النُّوق. الأدماء: البيض منها. البكر: النَّاقة الَّتي حملت بطناً واحداً. الهجان: الأبيض خالص البياض من الإبل. لم تقرأ جنيناً: لم تضم في رَحِمِهَا ولداً.

وَيطلع لنا الشَّاعر ــ في الشَّطر الثَّاني ــ بِتشبيهِ بلاغيٍّ لونيٍّ آخرَ؛ يُؤَكِّدُ عُذريَّة المرأة المثلى؛ إذْ يُشَبِّهُهَا بِالنِّياق البيضاء، الَّتي لم تحمل قط، وَهذا ينفي علاقتها بِالآخر الذَّكريِّ، لكنَّها ستُضَحِّي بِبكارتها، في معبد الأُمِّ الكبرى ــ ربَّة الجنس وَالحبِّ ــ في إطار الواجبات الدِّينيَّة المُلْقَاة على عاتقها.

وَيُهَدِّدُ "عمروُ بن كلثوم" "بني عمروِ بن قيسٍ"، بالإصابة منهم في إغاراته، وَإذا لم يفعل؛ فَلن يكون أهلاً لأنْ ترفع المرأة المقنَّعة له قناعها، وَتكشف عن جمال وجهها؛ فَرضًا الكاهنة المقنَّعة، ممثِّلة الرَّبَّة المكرَّمة؛ رهينٌ بنصر الكاهن العالم، وَالعودة بِالغنائم([1]).

وَهكذا تتبدَّى المرأة المصونة المنعَّمة في نتاج شعراء المعلَّقات، جميلةً، ناعمةً، حسنة المَبْسَمِ، وَالمجلس، وَالمنطق، تزيدها عطورها المقدَّسة، وَدُررها المبجَّلة، حسناً على حسنٍ؛ فَكانت بذلك المرأة الأثيرة لدى عاشقها، تسبي لُبَّهُ، وَتأسر عقله، وَيبقى سعيداً هانئاً بِوصالها، تعيساً شقيّاً لبَيْنها وَفِراقها، لا يُبَدِّدُ شَقَاءَهُ، وَلا يُهَدِّئُ رَوْعَهُ، وَلا يُخَفِّفُ فَزَعَهُ، سوى لقائه الكبير بها؛ الَّذي يُوَحِّدُ الأرواح وَالأبدان، وَيملأ الطَّبيعة بِالخضرة وَالجنان.

وَقد رسَّخ شعراء المعلَّقات بِهذه الصُّور، قيمتي: الطُّهر، وَالنَّقاء؛ فَالسِّتر، أو الخباء، أو الخدر، مثوى المرأة وَمقامها، لا يَقْحَمُهُ إلاَّ سيِّدها، الموكَّل بِإمتاعها وَإخصابها؛ فَيُعْجِبُهُ منها بياضها وَإِشراقها، وَالمسك الَّذي صَاكَ جوارحها؛ وَذلكم وليد العزلة، وَنتاج الرَّفاهية وَالنِّعمة؛ فَهِيَ لا تُحْسِنُ من أعمال البيت وَشؤونه شيئاً، وَلا همَّ لها سوى التَّزيُّن وَالتَّجمُّل، وَتصفيف الشَّعر وَمشطه.

كما أنَّهَا تُشْبِهُ المقاليت وَالنُّزُرَ، في انعدام الأولاد، أو قِلَّة عددهم؛ فَكَأنَّها مخلوقةٌ للمتعة وَالجنس، دون الحمل وَالإنجاب، لكنَّ الطَّبع السَّليم، وَالمنطق الحكيم، يفرض الإقرار بحتميَّة الإنجاب، بوصفها نتيجةً طبيعيَّةً لطقوس الجنس وَالإخصاب، وَقد تجلَّى ذلك في إطار التَّصوُّر العقديِّ المثاليِّ للمرأة الأُمِّ، بِاعتبارها صَنَمَاً مَاثِلاً في محرابه، أَوْ دُمْيَةً كَائِنَةً في مَذْبَحِهَا، أو أَيْقُونَةً مرسومةً في معبدها، وَهِيَ في أيٍّ من تمظهراتها الدِّينيَّة، وَتشكُّلاتها الفنِّيَّة، مرتبطةٌ ببدائلَ رمزيَّة، وَنظائرَ عالميَّة، في إطار الثَّبات الحركيِّ، وَالسُّكون الفعليِّ، الَّذي يرفد الصُّورة الأموميَّة، في أُطُرِهَا الكلِّيَّة، بِالأبعاد الجماليَّة، وِفْقَ المنظور المثاليِّ، في الفكر الدِّينيِّ الجاهليِّ.

لكنَّ الشَّاعر الجاهليَّ لم يُغْفِلْ تصوير المرأة الواقعيَّة، وَهُوَ حينئذٍ ((لا يسرف في تصوير تفصيلات جسدها، ولا يجمع لها كل هذه العناصر المقدسة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يميل إلى تصوير حركتها، فهي ساقية خمر، أو راقصة، أو مغنية، يتحسس الندامي

---

1) ينظر: الدِّيوان، ص48.

جسدها دون أن تنفر منهم، فقد تعودت التهتك والامتهان ...))([1])، وَيعرض هذا التَّصوير للواقع الجاهليّ، الَّذي انصرفت فيه أهواء الرِّجال الأشدَّاء، نحو تحصيل اللَّذَّة من الجواري وَالإماء، حين كُنَّ امتداداً طبيعيًّا، لحالة العبوديَّة الأنثويَّة، في المنظور العقديّ الجاهليّ، الَّذي أفرز التَّقدمات العباديَّة، وَالفداء الدِّينيّ القداسيّ.

((وانعكست صورة المرأة الواقعية / المغنية والراقصة، والتي كانت تحفل بها جنبات الدور والقصور والحانات في العصر الجاهلي، في شعر أهل هذا العصر من الشعراء، وظهرت بحلل وأوصاف مختلفة، شكلت بعض منها، عناصر هامة فـــي بناء صورة المرأة المثال))([2]).

وَتنبغي الإشارة إلى أَنَّ سِمَاتِ: النُّعومة، وَالجمال، وَالبياض، ظاهرةٌ في غَيْرِ جانبٍ، من جوانب الصُّورة البلاغيَّة "الميثولوجيَّة"، عند شعراء المعلَّقات الجاهليَّة، لا سيَّما إذا اقترنت المرأة المثال ببعض رموزها الدِّينيَّة، مثل: البَيْضة، وَالدُّرَّة، وَالشَّمس، وَالظَّبية.

---

1) البطل، د.علي: الصُّورة في الشِّعر العربيّ حتَّى آخر القرن الثَّاني الهجريّ، دار الأندلس للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، ط2، 1981م، ص92.

2) الحسين: إنتربولوجيَّة الصُّورة والشِّعر العربيُّ قبل الإسلام، ص204.

الْمَطْلَبُ الثَّاني: صُوْرَةُ الْمَرْأَةِ الْبَدِيْنَةِ:

اجتذبت المرأة المثال شعراء المعلَّقات بجسمها الْمُكْتَنِزِ، وَأردافها العظيمة؛ فَصوَّروا دقائق الجسد الأموميّ؛ وَسجَّلوا أبعاده المثاليَّة، في رؤيةٍ شعريَّةٍ "ميثولوجيَّةٍ"، تَخِذَتِ الأسطورة أساساً مَكِيْنَاً لها.

وَنقلت لنا دواوينهم صُوَرَاً بلاغيَّةً، وَأخرى رمزيَّةً، مشبعةً بالحواس الإنسانيَّة كافَّةً؛ لِغاية تعزيز الرُّؤية الدِّينيَّة، للمظاهر الحسيَّة المثاليَّة، في الجسد الأنثويِّ، البائن في أكمل صوره، وَأجمل حلله، كما رأى صنَّاع الحضارة، وَأرباب الفكر وَالكهانة، في الحضارات العالميَّة الغابرة.

وَقَد سجَّل "امرؤ القيس" المقاييس المثاليَّة للجسد الأنثويِّ، في صُوَرِهِ الوصفيَّة الحركيَّة، الَّتي تُظْهِرُ الهيئة الجماليَّة، كما ينبغي أن تتَّسم بها المرأة في زمانه؛ لِتكون حقيقةً بِمودَّة الرَّجل في سائر أيَّامه.

وَعقب ليلةٍ جسيمة الأحداث، تجاوز "امرؤ القيس" فيها العقبات، وَتجشَّم عناء الصُّعوبات، التقى المرأة المصونة، وَخرج بها بعيداً عن بيوتات القوم، وَعَرَصَاتِ ديارهم وَأحيائهم؛ طلباً للمتعة وَالحبِّ، فَقال وَاصِفاً حبيبة القلب([1]):

[من الطَّويل]

هَصَرْتُ بِفَوْدَيْ رَأسِهَا فَتَمَايَلَتْ	عَلَيَّ هَضِيْمَ الْكَشْحِ رَيَّا الْمُخَلْخَلِ([2])
مُهَفْهَفَةٌ بَيْضَاءُ غَيْرُ مُفَاضَــةٍ	تَرَائِبُهَا مَصقُولَةٌ كَــالسَّجَنْجَــلِ([3])

وَيجذب الشَّاعر محبوبته من جانبي رأسها؛ لِتميلَ عليه بجسدها، ذِي الخصر اللَّطيف، وَالسَّاقَيْنِ الممتلئتَيْنِ، وَقَد عُنِيَ الشَّاعر في هذه الصُّورة الحركيَّة البصريَّة، بِنقل دقائق الجسد الأنثويِّ، في قسمه السُّفليِّ؛ لِيُشِيْرَ إلى أهمِّيَّة هذه المنطقة، في عمليتي: الجنس، وَالإخصاب.

وَيُعَزِّزُ الشَّاعر الصُّورة السَّابقة بصورةٍ أخرى، مجالها الوصفيُّ، خصر المعشوقة اللَّيِّن اللَّطيف، حين يتثَّنى وَيتلوَّى، كما يهوى الشَّاعر وَيحبُّ، في أثناء طقس الزَّواج الإخصابيِّ؛ مِمَّا ينفي عنها صفة البدانة الْكَرِّةِ؛ فَهِيَ ممتلئة السَّاق وَالأرداف بِلا ريبٍ، لكنَّه امتلاءٌ محبوبٌ؛ بِفعل اعتدال الهيئة، وَتوزُّع اللَّحم، على سائر أعضاء الجسد، لا سيَّما أسفل الخصر.

---

1) الدِّيوان، ص42.

2) الهصر: الجذب. الفودان: جانبا الرأس. الكشح: الخصر. ريَّا: ممتلئةٌ. المخلخل: موضع الخلخال من السَّاق.

3) المهفهفة: لطيفة الخصر، ضامرة البطن. الْمُفَاضَةُ: المرأة عظيمة البطن، مسترخية اللَّحم. التَّرائب: جمع تريبةٍ، وهي موضع القلادة من الصَّدر. السَّجَنْجَلُ: المرآة.

وَيُحيلُنَا التَّصوير الوصفيُ الرَّمزيُّ؛ إلى الصُّور "الأركيولوجيَّة"، المُسَجَّلَة في مكتشفات الخرائب الأثريَّة، لِلحضارات السَّاميَّة القديمة، وَالَّتي عُنِيَتْ بِتصوير مناطق الخصوبة، في جسد المرأة المودودة، بِشِقَّيْهِ: العلويِّ، وَالسُّفليِّ، وكأنَّ العناية مُنْصَبَّةٌ على هذه الأعضاء دون غيرها؛ لِما لها من أهمِّيَّةٍ عُظمى، في إحداث الخصوبة الجنسيَّة القصوى، الكفيلة بعودة الحياة النَّمائيَّة، إلى ديار القبيلة العربيَّة.

وَيُسْهِبُ "امرؤ القيس" في وصف الجسد الأنثويِّ، وَتصوير حُسْنِهِ الحسِّيِّ، لا سيَّما في العضو الإخصابيِّ، في صورٍ بصريَّةٍ لمسيَّةٍ، مفعمةٍ بِالحركة الإغرائيَّة، ذات الطَّابع الجنسيِّ، وَالمغزى النُّسكيِّ، فيقول([1]):

[من المتقارب]

وَإِذْ هِيَ تَمْشِي كَمَشْيِ النَّزِيْفِ ... يَصْرَعُـهُ بِالْكَثِـيْبِ الْبُـهُـرْ([2])
بَـرَهْـرَهَـةٌ رُوْدَةٌ رَخْصَـةٌ ... كَخُرْعُوْبَـةِ الْبَانَـةِ الْمُنْفَطِـرْ([3])
فَتُـوْرُ الْقِيَـامِ قَطِيْـعُ الْكَلاَمِ ... تَفْتَرُ عَـنْ ذِيْ غُـرُوْبٍ خَصِرْ([4])

وَتوقَّف الشَّاعر في الصُّورة الدِّينيَّة، على صفات المرأة المثاليَّة، وَانتهى من هذا كلِّهِ إلى وِصالها، وكأنَّه يريد القول: إنَّ هذه المرأة كفيلةٌ بِإمتاع الرَّجل، وَمضطلعةٌ بواجبي: الإخصاب، وَالإحياء؛ فَهي ملساءُ ناعمةٌ، ذات لحمٍ كثيرٍ مُكْتَنِزٍ، كما أنَّهَا ليِّنةٌ رطبةٌ، كَالقضيب الطَّري من الأغصان، حين يُشْبَعُ رطوبةً؛ بفعل الماء الَّذي يَغْذُوْهُ.

وَيُتْبِعُ الشَّاعر التَّشبيه البلاغيَّ السَّابق، بِصورةٍ بصريَّةٍ، تُكَرِّسُ مفهومي: البدانة، وَالنَّعيم؛ فَتبدو معشوقته متراخيةً كسولةً على الدَّوام، لا سيَّما إذا همَّت بِالقيام؛ وَمردُّ ذلك إلى ثِقَلِ أردافها وَامتلائها، وَعلينا ملاحظة ((حركة الأعضاء التي تبدو واضحة الارتجاج لاكتنازها وسمنتها، وحركة الجسم كله التي تظهر بطيئة متثاقلة للسبب نفسه، فالحركة اللاإرادية لمواضع سمنتها يسيرة الظهور، أما الحركة الإرادية لأعضائها فهي عسيرة ومجهدة، والسبب في الحالتين بدانتها، التي يحرص الشاعر على إبرازها؛ لأنه يحتذي صورة مثالية لامرأة كانت تقدس فيها

---

1) الدِّيوان، ص110.

2) النَّزيف: السَّكران الَّذي لا يقدر أنْ يُسْرِعَ في المشي. الْبُهُرُ: الكلال وانقطاع النَّفس.

3) البرهرهة: رقيقة الجلد، والملساء المترجرجة. الرُّودةُ: الرَّخصة النَّاعمة. الخرعوبة: القضيب الغضُّ. المنفطر: الَّذي ينفطر وهو ألين ما يكون، حين يجري فيه الماء، وَيُوْرِقُ بعضه.

4) فتور القيام: متراخيةٌ ليست بوثَّابةٍ؛ لثقل أردافها. قطيع الكلام: قليلته لشدَّة حيائها. تفترُّ: تبتسم. الغروب: بياض الأسنان. الْخَصِرُ: البارد.

صفة الخصوبة، خصوبة جنسية تؤدي إلى الأمومة التي هي الوظيفة الأساسية للإلهة الأم، واهبة الحياة، وضامنة استمرار النوع أو ثراء القبيلة ...))([1]).

وَيُرَدِّدُ "امرؤ القيس" أهزوجة الجمال الأنثويّ المثاليّ، في موضعٍ شعريٍّ آخرَ، لا يخلو من الأَسْطَرَةِ التَّصويريَّة، وَالأبعاد "الميثولوجيَّة"، فَيقول([2]):

[من الطَّويل]

إِذَا مَا الضَّجِيعُ ابْتَزَّهَا مِنْ ثِيَابِهَا	تَمِيلُ عَلَيْــهِ هُوْنَةً غَيْرَ مِجْبَــالِ([3])
كَحِقْفِ النَّقَا يَمْشِي الْوَلِيْدَانِ فَوْقَهُ	بِمَا احْتَسَبَا مِنْ لِيْنِ مَسٍّ وَتَسْهَالِ([4])
لَطِيْفَةُ طَــيِّ الْكَشْحِ غَيْرُ مُفَاضَةٍ	إِذَا انْفَتَلَتْ مُرْتَجَّــةً غَيْرَ مِتْفَــالِ
تَنَوَّرْتُهَا مِنْ أَذْرُعَــاتَ وَأَهْلُهَــا	بِيَثْرِبَ أَدْنَــى دَارِهَا نَــظَرٌ عَــالِ([5])

وَيُصَوِّرُ الشَّاعر الأرداف مُشَبِّهَاً إيَّاها بكثيب الرَّمل، كنايةً عن امتلائها وَليونتها؛ وَلِهذا التَّشبيه دلالاتٌ إغرائيَّةٌ، وَإيحاءاتٌ جنسيَّةٌ صاخبةٌ.

وَيُركِّزُ الشَّاعر الجاهليُّ اهتمامه على مناطق الخصوبة، في حدود المثلَّث الأنثويِّ وَما يليه من الأرداف؛ فَهِيَ مناطقُ مكتنزةٌ بِاللَّحم، على نحوٍ لطيفٍ غَيْرِ قبيحٍ، وَيفصل بَيْنَ الشِّقَّيْنِ: العلويِّ، وَالسُّفليِّ، من جسدها الممتلئ، خصرٌ لطيفٌ كذلك؛ فَعناية الشَّاعر ها هنا مُنْصَبَّةٌ على تصوير هذه المنطقة دون سواها، من جوارح الجسد الأموميِّ.

وَيُلَخِّصُ "امرؤ القيس" القضيَّة برمَّتها، في بيتٍ شعريٍّ جَامِعٍ، يُشَكِّلُ لحظة الكشف النَّفسيِّ، عن الشُّعور الإنسانيِّ، تجاه التَّمثيل الأموميِّ، فَيقول([6]):

[من الطَّويل]

جَزِعْتُ وَلَمْ أَجْزَعْ مِنَ الْبَيْنِ مَجْزَعَاً	وَعَزَّيْــتُ قَلْبَــاً بِالْكَوَاعِــبِ مُولَــعاً([7])

وَيُصِيْبُ الجزع شاعرنا؛ إذا ما باينته المرأة المثلى، وَبَعُدَتْ عنه؛ لأنَّ نأيها رمزٌ لرحيلٍ أكبرَ؛ سيشمل جميع المظاهر الحياتيَّة، الْمُتَمَظْهِرَةِ في عوالم: النَّبات، وَالحيوان، وَالإنسان، لكنَّه

---

1) البطل: الصُّورة في الشِّعر العربيِّ، ص60، 61.

2) الدِّيوان، ص140، 141.

3) هَوْنَةٌ: اللَّيِّنة الضَّعيفة. المجبال: الغليظة.

4) الحقف: ما اعوجَّ واستطال من الرَّمل. النَّقَا: القطعة من الرَّمل. التَّسْهَالُ: السُّهولة.

5) أذرعات: موضعٌ في الشَّام.

6) الدِّيوان، ص129.

7) جزعت: لم أصبر على شيءٍ، فأظهرت الحزن والكدر. الكواعب: الواحدة كاعبٌ، وهي الَّتي نهد ثديها.

يلتقط أنفاسه، وتطمئن روحه، إذا رأى البالغات النّاضجات، من النّساء اللّواتي ظهر منهنّ النّهد، واكتمل خَلْقُهُنَّ، وحَسُنَ خُلُقُهُنَّ ومنطقهنَّ؛ فَهُنَّ يُشْبِهْنَ المحبوبة الغائبة، ويُمَاثِلْنَهَا من حيث الاضطلاع بِأدوار: الإغراء، والجنس، والإخصاب.

ويروي "عنترة" فصلاً مثاليّاً من فصول العشق الإلهيّ، وفيه تفصيل المقابل الأنثويّ، من النّاحيَة الحسيَّة الجسديَّة، ويقول([1]):

[من الطّويل]

وَرِدْفٌ لَـهُ ثِقْلٌ وَقَدٌّ مُهَفْهَـفٌ	وَخَـدٌّ بِـهِ وَرْدٌ وَسَاقٌ خَدَلَّـجُ([2])
وَبَطْنٌ كَطَـيِّ السَّابِرِيَّـةِ لَيِّـنٌ	أَقَبُّ لَطِيفٌ ضَامِرُ الْكَشْحِ أَنْعَـجُ([3])
لَهَوْتُ بِهَا وَاللَّيْلُ أَرْخَى سُدُولَهُ	إِلَى أَنْ بَدَا ضَوْءُ الصَّبَاحِ الْمُبَلَّجُ([4])
أُرَاعِي نُجُـومَ اللَّيْلِ وَهِيَ كَأَنَّهَا	قَـوَارِيـرُ فِيْهَا زِئْبَقٌ يَتَـرَجْرَجُ([5])
وَتَحْتِي مِنْهَا سَـاعِدٌ فِيْهِ دُمْلُجٌ	مُضِيءٌ وَفَوْقِـيْ آخَرٌ فِيْهِ دُمْلُجُ([6])

ويُحلِّلُ الشّاعر الجسد الأنثويَّ، ويُقَطِّعُ أوصاله، مُبيِّناً بصوره البصريَّة، عن حال كُلِّ عضوٍ من أعضائه المثاليَّة، وعلاقته بِالقوى الإخصابيَّة؛ فالعجيزة جِدُّ ثقيلة، وتبدو لناظرها ممتلئةً باللَّحم، والقامة معتدلةٌ مستقيمةٌ؛ تعكس تمام الخلق، وتناسق الأعضاء، وارتفاع الهمَّة، والثِّقة بِالنفس؛ أمَّا الخدُّ فأسيلٌ صقيلٌ، ضاربٌ إلى الْحُمْرَةِ كما الورد؛ ويَشِي ذلك بِالصِّحَّة، والنَّضارة، والشّباب، والسَّاق سمينةٌ ضخمةٌ؛ تُؤكِّدُ قيمتي: النَّعيم، والثَّراء.

ويُشبِّهُ الشّاعر بطن المرأة ــ في البيت الثّاني ــ بِالثِّياب الفارسيَّة المطويَّة، الْمُنْمَازَةِ بِالرِّقَّة والنُّعومة، وهذه الصُّورة البلاغيَّة؛ تُؤكِّدُ الامتلاء والنُّعومة، في جسد الأنثى المصونة؛ أمَّا الخصر فَيَدِقُّ عن سائر لحم البطن، وسِمَتُهُ الرَّئيسة البياض، الَّذي يبهر النَّاظر إليه.

وقد دفع ذلكم الشّاعر الرّاهب؛ لممارسة المتعة معها، واللَّهو بمفاتنها طيلة ليلهما، حتّى ظهور الصُّبح بِضوئه المشرق؛ إمعاناً في ممارسة طقس البغاء المقدَّس، المنتهية وقائعه النُّسكيَّة، بِظهور نجمة "الزُّهرة" الصَّباحيَّة؛ إيذاناً بِالقبول الأموميِّ للعبادة الجنسيَّة.

---

1) الدِّيوان، ص42.

2) الرِّدْفُ: العجيزة. القدُّ: القامة. السَّاق الْخَدَلَّجُ: الضّخمة السّمينة.

3) السَّابريَّة: نوعٌ من الثِّياب رقيقٌ، نسبةً إلى سابور إحدى مدائن فارس. أنعج: من النّعاج، وهو الأبيض الخالص.

4) السُّدُولُ: جمع سدل وهو السّتر. الْمُبَلَّجُ: الْمُضِيءُ. أرخى سُدُولَهُ: أيْ أظلم.

5) راعى النُّجوم: راقبها. قوارير: جمع قارورة، وهي زجاجة الشُّرب.

6) الدُّمْلُجُ: السّوار.

وَيرقب الشَّاعر التَّجلِّيات السَّماويَّة، لربَّة القوى الإخصابيَّة، ممثَّلةً في النُّجوم الَّتي ملأت السَّماء طولاً وَعرضاً، وَالمرأة حينئذ بَيْنَ يَدَيْهِ، يلهو بها، وَيتمتَّع بِجماعها؛ فَيتحرَّك جسدها بفعل الحرث الكهنوتيِّ، حركةً "أكرونولوجيَّةً"؛ تُوْحِي بالجنس في أعمق مراحله، وَأرفع مستوياته، وَقد شبَّه الشَّاعر الصُّورة الحركيَّة، لجسد المرأة المثاليَّة، بالقوارير المملوءة بالزِّئبق اللَّزج الْمُتَرَجْرِجِ؛ وَهِيَ صورةٌ بديعةٌ؛ تُعَبِّرُ عن انسيابيَّة الجسم الأنثويِّ في حركته وَتمايله، وَترجرج لحمه الوفير وَتموُّجه.

وَيكون العناق الكبير بَيْنَ الشَّاعر وَمعشوقته، في لحظة النَّشوة العظمى؛ فَيتمُّ الإمْطَارُ الذَّكريُّ، وَالاستقبال الأموميُّ، وَتلتحم الأنثى بِذكرها من خلال سَاعِدَيْهَا، المزيَّنَيْن بِالأساور الذَّهبيَّة اللاَّمعة؛ فَيحوط الأوَّل جسد الكاهن الملتذِّ، بينما يبقى الآخر أسفله.

وَيصف "عنترة" معشوقته "عبلة" بِالشَّباب، وَالنَّضارة، وَالجمال؛ فَهِيَ فاتنةٌ ممتلئة الجسم، يستحي القمر أن يظهر في حضرتها؛ لإشراقها، وَجمالها، وَبهائها، كما أنَّهَا كالكوكب الدُّرِّيِّ، في أجمل تألُّقاته([1]).

وَيصف "عنترة" مِشْيَةَ معشوقته، المتأثِّرة بِثِقَلِ أردافها، فَيقول([2]):

[من الطَّويل]

مُرَنَّحَةُ الأَعْطَافِ مَهْضُوْمَةُ الْحَشَا ... مُنَعَّمَــةُ الأَطْــرَافِ مَائِسَــةُ الْقَدِّ([3])

وَيُشَبِّهُ الشَّاعر الجاهليُّ مِشْيَةَ محبوبته البدينة الممتلئة، بِمِشْيَةِ السَّكران الْمُنْتَشِي بِخمرته؛ فَهو يترنَّح وَيتمايل، وَكذلك حال "عبلة" في ترنُّحها وَتمايُلها.

وَيُتْبِعُ "عنترة" الصُّورة البلاغيَّة الحركيَّة السَّابقة، بِوَصْفِ فَاتِنٍ لِـ"عبلة"، ناعمة الأطراف وَالأنامل، صاحبة القوام الممشوق، وَالْخَلْقِ التَّامِّ([4]).

كما يصف "عنترة" مِشْيَةَ "عبلة" المثلى في موطنٍ آخرَ، قَائِلاً([5]):

[من الكامل]

تَمْشِي وَتَرْفُلُ فِيْ الثِّيَابِ كَأَنَّهَا ... غُصْنٌ تَرَنَّــحَ فِــيْ نَقَــا رَجَّاجِ

---

1) ينظر: الدِّيوان، ص145.

2) نفسه، ص215.

3) مرنَّحة الأعطاف: تتمايل في مِشْيَتِهَا كالنَّشوان.

4) ينظر: الدِّيوان، ص215.

5) نفسه، ص247.

وَيُشَبِّهُ الشَّاعر مِشْيَةَ "عَبْلَةَ"، بِالغصن النَّباتيِّ اللَّيِّن، الْمَغْرُوْسِ في كَثِيْبِ الرَّمْلِ، وَالَّذي يترنَّح بِفعل الرِّيح العاتية الهوجاء؛ وَتُؤَكِّدُ هذه الصُّورة البلاغيَّة الحركيَّة قيمتي: الامتلاء، وَالبدانة، في الجسد الأنثويِّ المثاليِّ.

وَتنبغي الإشارة إلى أنَّ "عَبْلَةَ"، اقترنت في البيت الأوَّل، بِالخمرة الإلهيَّة المقدَّسة؛ الدَّالَّة على توافر النِّعم النَّمائيَّة التَّرفيَّة، كما اقترنت في البيت الثَّاني، بِالغصن النَّباتيِّ المكرَّم؛ الدَّالِّ على تحقُّق بشائرالخصوبة العالميَّة.

وَلم يكن "النَّابغة الذُّبيانيُّ" بعيداً عن الرُّؤية "الميثولوجيَّة" السَّابقة، فَتراه يقول[1]:

[من الطَّويل]

وَيَخْطِطْنَ بِالْعِيْدَانِ فِيْ كُلِّ مَقْعَدِ ... وَيَخْبَأْنَ رُمَّــانَ الثُّــدِيِّ النَّوَاهِدِ[2]

فَالنِّساء الرَّاحلات غانياتٌ، بلغن سنَّ النُّضج؛ فَاكتمل معه خَلْقُهُنَّ، وَنهدت أثداؤُهنَّ، فَكُنَّ محطَّ رغبة العاشقين، وَترقُّب المعجبين، وَقد سترن هذا الجمال الجسديَّ المكنون، لكنَّه بادٍ للعيان، مع كمال السِّتر، وَوُجود اللِّباس؛ ممَّا يدلُّ على الامتلاء وَالبدانة.

وَتُنْبِــئُ الصُّــورة الآنفــة؛ بِأهمِّيَّة بلــوغ المرأة في حــياة "الجاهليِّين"؛ لأنَّــه يعنــي ــ ببساطة شديدة ــ الزَّواج، وَالإخصاب، وَإنجاب الولد، وَجميعها صورٌ محبَّبةٌ لدى العرب القدامى، الَّذين قدَّسوا الحياة وَربَّتها، الْمُتَمَظْهِرَةَ في العوالم الحيَّة كافَّةً.

وَتكتمل الصُّورة الأنثويَّة في موطنٍ آخرَ، من ديوان "النَّابغة الذُّبيانيِّ"، يقول فيه[3]:

[من البسيط]

وَالْبَطْنُ ذُوْ عُكَنٍ لَطِيْفٍ طَيُّــهُ ... وَالنَّحْــرُ تَنْفُجُهُ بِثَدْيٍ مُقْعَــدِ[4]

وَتَخَالُهَا فِيْ الْبَيْتِ إِذْ فَاجَأْتَهَــا ... قَدْ كَانَ مَحْجُوْبَاً سِرَاجُ الْمَوْقِدِ

مَحْطُوْطَةُ الْمَتْنَيْنِ غَيْرُ مُفَاضَةٍ ... رَيَّا الرَّوَادِفِ بَضَّةُ الْمُتَجَــرَّدِ[5]

---

1) الدِّيوان، ص26.

2) النَّواهد: اللَّواتي ارتفعت أثداؤُهنَّ.

3) ص29.

4) الْعُكَنُ: طيَّات البطن. تَنْفُجُهُ: ترفعه، أيْ ناهدٌ مرتفعٌ. مُقْعَدٌ: أيْ أنَّه ثابتٌ.

5) محطوطة المتنين: أيْ متناها أملسان مكتنزان. الْمُفَاضَةُ: عظيمة البطن. بضَّة الْمُتَجَرَّدِ: عظيمة البدن. البضَّة: الرَّخصة النَّاعمة، رطبة البدن. ريَّا الرَّوادف: ممتلئة الجسم والأرداف.

فَيبدأ الشَّاعر بِالصُّورة البصريَّة، الْمُشِيْرَةِ إلى ضخامة البطن ولَيونته في الوقت ذاته، وَينتقل للصَّدر مباشرةً؛ لِيُصَوِّرَ الأثداء البارزة، وكأنِّي بِالشَّاعر يقف مُتَأَمِّلاً الدُّمية الأُمَّ، الشَّاخصة في صدر البيت العشتاريِّ المقدَّس، حين تُوَاكِبُ المثاليَّة الجماليَّة في تبدِّيها الوثنيِّ.

وَهي مع رقَّتها وَنعومتها قليلة الكلام، وَإذا ما دخل الرَّاهب البيت المقدَّس، فَاجأته بِجِلْسَتِهَا الهادئة، وَقد بدا ردفاها مكتنزان بِاللَّحم، لكنَّه اكتنازٌ في محلِّه، لا يبلغ حَدَّ الإسراف.

وَالصُّورة الإجماليَّة للمقطع الشِّعريِّ السَّابق؛ تهتمُّ بِإبراز الحسن الأنثويِّ المثاليِّ الفائق، وَصفتي: النُّعومة، وَاللُّيونة، للجسد الممتلئ، طَيِّبِ النَّشْرِ وَالرَّائِحَةِ، وَهذه الصفات يعزُّ وجودها في جميع النِّساء، إلاَّ أنَّها امتازت عنهنَّ بها؛ لِتكون سيِّدتهنَّ، بَلْ ربَّتهن الجالبة لِلْخِصْبِ وَالنَّماء.

وَيذكر "النَّابغة" تعلُّقه بِالمالكيَّة؛ فَيصف أخصَّ خصائصها الجسديَّة المثاليَّة، ممثَّلةً في امتلائها وَبدانتها، وَيقول([1]):

[من الطَّويل]

عَلَى أَنَّ حَجْلَيْهَا وَإِنْ هُنَّ أَوْسَعَا	يَمُوتَانِ مِنْ مِـلْءٍ وَقِلَّــةِ مَنْطِقِ([2])

فَالسَّاقان ضخمتان عظيمتان، لا يتحرَّك الْخَلْخَالُ فيهما؛ بِسبب البدانة البائنة في كُلِّ أعضاء الجسم الأخرى؛ وَقد أدَّت تلكم البدانة إلى فتور المرأة، وَكسلها، وَقلَّة حديثها؛ فَهِيَ امرأةٌ مخدومةٌ منعَّمةٌ، تُلَبَّى احتياجاتها الآنيَّة على الفور.

وَاعتبر "النَّابغة" ضخامة العجز صفةً مثاليَّةً، وَعلامةً إغرائيَّةً، في الجسد الأنثويِّ المثاليِّ، فَقال([3]):

[من الطَّويل]

إِذَا شَاءَ مِنْهُمْ نَاشِئٌ رَدَفَتْ لَهُ	لَطِيْفَةُ طَيِّ الْكَشْحِ رَابِيَةُ الْكَفَلِ([4])

وَقد أنشد "النَّابغة" بيته الشِّعريَّ السَّابق، في معرض تعييره لِـ"بَنِي عَبْسٍ"؛ لاغترابهم في "بَنِي عَامِرٍ"؛ فَذكر أَنَّ الفتى العامريَّ، أُغْرِيَ بِفتيات "بَنِي عَبْسٍ"؛ لِعِظَمِ أردافهنَّ وَامتلائها، مع توفُّر الخصر اللَّطيف الدَّقيق؛ فَالبدانة المحمودة، صفةٌ مغريةٌ في الأنثى العبسيَّة.

وَيلتفت "النَّابغة" إلى ترائب الأنثى المثال، وَيرى أَنَّ الْحُلِيَّ تزيدها وضاءةً وَإشراقاً، وَقد شبَّه ضوءها بِالجمر النَّاريِّ المتوهِّج، في ظلمة اللَّيْلِ كَالِحِ السَّواد؛ وَتحمل هذه النَّار قيمة

1) الدِّيوان، ص59.

2) الحجل: الخلخال. يموتان: لا يتحرَّكان لامتلاء السَّاقَيْنِ.

3) الدِّيوان، ص65.

4) النَّاشئ: الغلام. ردفت له: تبعته. لطيفة طيِّ الكشح: أراد فتاةً جميلةً. الْكَفَلُ: الْعَجُزُ.

الخيريَّة، ممثَّلةً في الضِّيافة وَحُسْنِ الإكرام؛ كما أنَّهَا مُؤشِّرٌ حقيقيٌّ على ارتباطها بِالإخصاب الأموميِّ، في طقوس الاستسقاء الجاهليَّة؛ نَاهيك عن الدِّلالة الرُّوحيَّة؛ المعبِّرة عن أهليَّة الكاهنة الأموميَّة، لأن تقوم بِفعل الهداية، لِلجموع البشريَّة الضَّالَّة.

وَينبـــري "لبيد بن ربيعـــة"؛ لِوصف "سلمى" الرَّاحلـــة، الرَّامـــزة ((للحب العذري وَالعفة))([1])، فَيقول([2]):

[من البسيط]

وَفِيْ الْحُدُوْجِ عَرُوْبٌ غَيْرُ فَاحِشَةٍ ... رَيَّا الرَّوَادِفِ يَعْشَى دُوْنَهَا الْبَصَرُ([3])

وَخلَّف رحيل المرأة في قلب الشَّاعر السَّقَمَ، وكيف لا يسقم القلب، وَتعتلُّ الرُّوح بِرحيل المرأة المثلى؟ فَهِيَ امرأةٌ تُحْسِنُ اللَّعب بِقلوب الرِّجال، وَتتقن تملُّكها، بِمَا حازت من صفات الحسن، وَأمارات الجمال، على المستويَيْن: الجسديِّ، وَالرُّوحيِّ؛ ذلك أنَّهَا امرأةٌ وديعةٌ لطيفةٌ، تميل القلوب إليها، وَترنو الأرواح للقياها، كما أنَّهَا امرأةٌ منعَّمةٌ، ظهرت آثار النِّعمة على جسدها، ذي الأرداف الممتلئة؛ فَكانت ـــ بلا ريبٍ ـــ محطَّ إعجاب عاشقها، الَّذي رأى في وِصَالِهَا، خَيْرَ نِعَمِ الدُّنيا كُلِّهَا.

لكنَّ جمالها الَّذي فاق الحدود، وَإشراقها المجلِّل لوجهها وَالخدود، يبهر الأبصار؛ فَيكاد يُصيبُهَا بِالعمى وَالانبهار؛ لشدَّة ضيائها، وَروعة حسنها وَجمالها.

وَننتقل إلى "الأعشى"؛ لِنستكنه صوراً "ميثولوجيَّةً"، عميقة الرَّمز، وَالفكر، وَالدِّلالة، تُبِيْنُ عن أدَقِّ تفاصيل الجسد الأموميِّ، فَهَا هُوَ ذَا يصف "سعاد"، قَائِلاً([4]):

[من البسيط]

هِرْكَوْلَةٌ مِثْلُ دِعْصِ الرَّمْلِ أَسْفَلُهَا ... مَكْسُوَّةٌ مِنْ جَمَـــالِ الْحُسْنِ جِلْبَابَاً([5])

تُمِيْلُ جَثْلاً عَلَىْ الْمَتْنَيْنِ ذَا خُصَـــلٍ ... يَحْبُو مَوَاشِطَـــهُ مِسْكَـــاً وَتَطْيَابَـــاً([6])

رُعْبُوْبَةٌ، فُنُقٌ، خُمْصَانَـــةٌ، رَدَحٌ، ... قَدْ أُشْرِبَتْ مِثْلَ مَـــاءِ الدُّرِّ إِشْرَابَـــاً

---

1) عبد الرَّحمن: الصُّورة الفنِّيَّة في الشِّعر الجاهليِّ في ضوء النَّقد الحديث، ص150.

2) الدِّيوان، ص61.

3) الحدوج: مراكب النِّساء، ويروى: في الخدور. العروب: المتحبِّبة لزوجها. ريَّا الرَّوادف: ضخمة العجيزة. يعشى: يكلُّ ويضعف.

4) الدِّيوان، ص17.

5) الهركولة: عظيمة الوركين، ضخمة الْخَلْقِ. الدِّعص: الكثيب.

6) جَثْلاً: أيْ شعراً غزيراً. المتنان: الجانبان. يحبو: يعطي، يمنح. المواشط: جمع ماشطة، وهي الجارية الَّتي تمشط.

فَتنقلنا الأبيات السَّابقة إلى الأجواء الدِّينيَّة المعبديَّة، حين تهمُّ الأنثى المثاليَّـة، بالتَّجمُّـل وَالتَّعطُّر؛ تأهُّباً للقائها بِالرَّجل الكاهن، وَتبدو الأنثى ــ الطَّـرف الـرَّئيس فـي هـذا اللِّقـاء الإخصابيِّ ــ عظيمة الأوراك، ضخمة الْخَلْقِ، وَالهَيْئة، وَالجسد، وَقد شبَّه الشَّاعر ثقل الأرداف بِكثيب الرَّمل، وَهُوَ تشبيهٌ مألوفٌ لدى شعراء المعلَّقات؛ يُنْبِئُ بِالنُّعومة، وَلِيونة الجسم وَاللَّحـم، وَترجرجهما.

وَينتقل الشَّاعر لِتصوير الإشراق الأنثويِّ الكليِّ؛ فَيرى أنَّهَا بالغة الحسن وَالجمال، وَكأنَّها اكتست بِحُلَّتِهِمَا، وَتزيَّنت بِزينتهما، وَقد أسرف الشَّاعر وَبالغ، في وَصْفِ جمال الأنثى الْمُخْصِبَةِ؛ لِيُبَرِّرَ الحالة الهياميَّة، الَّتي آلَ أمره إليها؛ لِتعلُّقه بها، وَانسياحه في عشقها.

وَيُسْهِبُ الشَّاعر في وصف مظهري: التَّزيُّن، وَالتَّجمُّل؛ فَالجواري الحسان يُحِطْنَ بِالمرأة المثال، وَيمشطن شعرها الكثيف الطَّويل، المتدلِّي على مَتْنَيْهَا، كما يضمِّخنها بِالمسك المقدَّس، وَكأنَّها عروسٌ تُزَيَّنُ في ليلة زفافها لِذَكَرِهَا؛ وَهذا يُحِيلُنَا إلى طَقْسِ الزَّواج الإلهيِّ؛ حيث تتقدَّم أجمل الجميلات، وَرئيسة الكاهنات؛ للارتباط بِالشَّاعر الرَّاهب، في احتفالٍ طقسيٍّ، تُشَارِكُ في غنائيَّاته وَرقصاته، عذارى المعبد وَإمائه.

وَيعود "الأعشى" لِوصف صفاتها الجسديَّة؛ الدَّالَّة على النِّعمة وَالخصوبة المثاليَّة؛ فَهِيَ ممتلئة الجسم، ناعمة الأنامل وَاللَّحم، ثقيلة الأوراك، ضَامِرَةُ الْخَصْرِ؛ وَيُؤَكِّدُ ذلكم أهمِّيَّة توافر هذه الصِّفات، في جسد الكاهنة الْمُخْصِبَةِ؛ لِلاضطلاع بواجبات: الإغراء، وَالجماع، وَالإخصاب، وَيُعَدُّ ذلك نتاجاً طبيعيَّاً، للتَّفكير "الميثولوجيِّ" الجاهليِّ، الَّذي حاكى النَّماذج العقديَّة العليا، المجلَّة للأمومة، وَالممعنة في تقديس أعضاء الخصوبة، وَتكريم مظاهر الأنوثة.

وَيجمع "الأعشى" بَيْنَ البدانـة وَالامتـلاء، وَمَظاهـر المتعـة وَالإغـراء، فَيقول[1]:

[من الطَّويل]

وَمِثْلِكِ خَـوْدٍ بَادِنٍ قَـدْ طَلَبْتُهَا	وَسَاعَيْتُ مَعْصِيّاً لَدَيْنَا وُشَاتُهَا[2]

وَيصف "الأعشى" الواقعة الَّتي جمعته بِمعشوقته الكبرى، بِدقَّةٍ وَشُموليَّةٍ مُتناهيتَيْن؛ فَيصف لنا ابتداءً، حالة المناوشة الجنسيَّة الأولى، وَهو يتأمَّل الجسد الجميل، الكائن تحت القميص الشَّفَّاف؛ فَيقبل تارةً؛ وَيُحْجِمُ تارةً أخرى، لكنَّه يستجمع قواه، وَيعزم أمره، على الإقبال عليها، وَالاتِّحاد بها؛ لأنَّه لا يحسن أن يملك نفسه، أمام هذه الشَّابَّة النَّاعمة، بدينة الْخَلْقِ وَالجسد؛

1) الدِّيوان، ص31.

2) الْخَوْدُ: المرأة الشَّابَّة. ساعيت: طلبت الفجور، ولا تُسْتَعْمَلُ إلاَّ في الإمَاءِ خاصَّةً.

فَيطلبها من ليلته لِلفجور وَاللّذَّة، وَيقضى قسطاً من وقته معها، وَيقبِّلها وَهِيَ تتلوَّى بَيْنَ يَدَيْه، وَتتثنَّى أمام نَاظِرَيْه، في حركةٍ إغرائيَّة، وَانسيابيَّةٍ جنسيَّة.

وَينقل "الأعشى" الصُورة الحيَّة، لِوقائع الاحتفال الطَّقسيِّ المقدَّس، بِمشاركة خيرة شباب القبيلة ورَجالاتها، المنتشين تحت تأثير الخمرة المعدَّة لِزعامة القوم، وَسَرَاةِ القبيلة، من طالبي الفجور الجنسيِّ، وَالتَّلذُّذ الرَّغائبيِّ، ولَم يَخلُ المعبد الأموميُّ حينئذٍ، من الحضور النِّسائيِّ، ممثَّلاً في الرَّاهبات الطَّويلات، النَّاعمات المنعَّمات، المترهِّلات البدينات، وَهُنَّ يمارسن الرَّقص الإغرائيَّ الدِّينيَّ، بِمصاحبة الموسيقى الشَّعائريَّة، المقرونة بِالتَّراتيل الشِّعريَّة الكهنوتيَّة([1]).

وَتتجلَّى الصُورة المثاليَّة، لِلمرأة الجاهليَّة، فِيْ موطنٍ آخرَ من ديوان "الأعشى"، يقول فيه([2]):

[من مجزوء الكامل]

وَغَدَائِرٍ سُــوْدٍ عَــلَىْ	كَفَــلٍ تُزَيِّنُــهُ الْوَثَــارَهْ([3])
وَأَرَتْكَ كَفًّاً فِيْ الْخِضَا	بِ وَسَاعِداً مِلْءَ الْجِبَارَهْ([4])

فَيرسم الشَّاعر بريشته السِّحريَّة، صوره البصريَّة "الميثولوجيَّة"، المبينة عن محاسن الجسد الأنثويِّ، لِلجارة الْمَوْمُوقَة، وَيبدأ من الأعلى؛ حيث شعرها الكثيف الأسود، الَّذي بلغ طوله حَدّاً، وصل به إلى مؤخِّرتها، الْمُكتَنِزَةِ بِاللَّحم اللَّيِّن الطَّريِّ؛ مِمَّا يُحيِلُنَا إلى الشَّجر الأموميِّ، ذي الأغصان الكثيفة، المنسدلة على الثمار النَّاضجة؛ فَمنطقة الخصوبة الأموميَّة، هِيَ ثمرة الشَّاعر الأثيرة، الَّتي يودُّ قطافها وَاقتناصها، في ليلة الجنس وَالإغراء؛ طلباً للحياة وَالنَّماء.

وَيصف الشَّاعر كَفَّيْهَا الْمُخَضَّبَتَيْنِ بِالحنَّاء، كما يقف على صفتي: الاكتناز، وَالبدانة، فِيْ ساعدَيْها اللّيِّنَيْنِ، اللَّذَيْن استعصى دخول السِّوار العريض فيهما.

وَيدعو "الأعشى" لِـ"قيس بن معد يكرب"، بِالنَّصر وَالتَّمكين على أعدائه، من "عبسٍ" وَ"دودانَ"، كما يتمنَّى له أن يسبيَ نسائهم البدينات المترفات، فَيقول([5]):

[من المتقارب]

فَيَــا رُبَّ نَاعِيَــــةٍ مِنْهُــمُ	تَــشُــدُّ اللِّفَــاقَ عَلَيْهَــا إِزَارَا

---

1) ينظر: الدِّيوان، ص42.

2) ص77، 78.

3) الْكَفَلُ: الْمُؤَخِّرَةُ. الْوَثَارَةُ: كثرة اللَّحم، واللُّيونة، والطَّراوة.

4) الجبَّار: السِّوار العريض.

5) الدِّيوان، ص84.

تَنُوطُ التَّمِيْمَ، وَتَأْبَـــى الْغَبُــ	ــوقَ، مِنْ سِنَةِ النَّوْمِ إِلاَّ نَهَارَا([1])
مَلَكْــتَ، فَعَانَقْتَهَـــا لَيْلَـــةً،	تَنُــصُّ الْقُعُوْدَ، وَتَدْعُــوْ يَسَارَا([2])

وَقَد تمنَّى الشَّاعر أسْرَ المرأة البدينة، الْمُؤْتَزِرَةِ بِثَوبَيْنِ لُفَّقَ أحدهما بِالآخر؛ لِشدَّة بدانتها، وَتَتمتَّع المرأة المثال بِوجهِ جميلٍ، جمع الحسن كلَّه؛ وَهِيَ لِذلك تُعَلِّقُ التَّمائم؛ مخافة حسد النَّاس لها، كما أَنَّهَا تتعاطى المشروب الإلهيَّ الصَّباحيَّ؛ مِمَّا يُؤَدِّي إلى تأخُّرها في النَّوم حتَّى وقت الضُّحَى.

وَيميل "الأعشى" فِيْ موقفٍ شعريٍّ آخرَ؛ لِتشبيه العجز بِكثيب الرَّمْلِ، مُؤَكِّداً تنعُّم المرأة بِالدَّعَةِ وَالرَّاحة؛ لكونها استغنت عن النِّطاق؛ حتَّى لا يزيد ذلك رِدْفَيْهَا ضخامةً وَامتلاءً([3]).

أَمَّا "قُتَيْلَةُ"، فلم تكن أقلَّ حَظّاً من سابقاتها، فِيْ تمتُّعها بِالحسن، وَالبدانة، وَالامتلاء؛ فَقد رسم "الأعشى" دقائق جسدها، قَائِلاً([4]):

[من الطَّويل]

لَهَـــا قَــدَمٌ رَيَّـــا، سِبَـــاطٌ بَنَانُهَـــا،	قَدِ اعْتَدَلَــتْ فِيْ حُسْنِ خَلْـــقٍ مُبَتَّـــلِ([5])
وَسَاقَانِ مَارَ اللَّحْمُ مَـــوْرَاً عَلَيْهِمَـــا،	إِلَىْ مُنْتَهَـــى خَلْخَالِـــهَا الْمُتَصَلْصِــلِ([6])
إِذَا الْتَمَسَـــتْ أُرْبِيَّتَـــاهَـــا تَسَانَــدَتْ	لَهَا الْكَفُّ فِي رَابٍ مِنَ الْخَلْقِ مُفْضِلِ([7])
إِلَىْ هَدَفٍ فِيْـــهِ ارْتِفَـــاعٌ تَرَى لَــــهُ	مِنَ الْحُسْنِ ظِـــلاًّ، فَوْقَ خَلْقٍ مُكَمَّـــلِ
إِذَا انْبَطَحَتْ جَافَى عَنِ الأَرْضِ جَنْبُهَا	وَخَـــوَّى بِهَـــا رَابٍ كَهَامَـــةِ جُنْبُـــلِ([8])
إِذَا مَـــا عَـــلاَهَـــا فَـــارِسٌ مُتَبَـــذِّلٌ،	فَنِعْـــمَ فِـــرَاشُ الْفَـــارِسِ الْمُتَبَـــذِّلِ([9])

---

1) تنوط: تعلِّق التَّميمة. التَّميم والتَّميمة: عوذةٌ تُعَلَّقُ مخافة العين والحسد. الْغَبُوقُ: شرب الصَّباح.

2) تنصُّ: ترفع. تدعو يساراً: تدعو بِالْخَيْرِ وَالْيُسْرِ.

3) ينظر: الدِّيوان، ص128.

4) نفسه، ص144، 145، 146.

5) سباطٌ: جمع سبطٍ، وهو الطَّويل المسترسل. المبتَّلُ: تام الْخَلْقِ المتناسق.

6) مَارَ: ترجرج. متصلصل: تسمع صلصلته وزينته.

7) الأُرْبِيَّةُ: أصل الفخذ. تساندت لها الكفُّ: تصاعدت. رابٌ: مرتفعٌ، بارزٌ. مُفْضِلُ: زائدٌ.

8) انبطحت: تمدَّدت. جافى: ارتفع. خوَّى: مال وسقط. الْجُنْبُلُ: المقدح.

9) فارس: أراد صاحبها. متبذِّل: لا يبالي بالنَّاس.

يَنُوءُ بِهَـا بُوصٌ، إذَا مَا تَفضَّلَتْ تَوَعَّبَ عَرْضَ الشَّرْعَبِـيِّ الْمُغَيَّـلِ(1)
رَوَادِفُـهُ تَثْنِـي الرِّدَاءَ تَسَـانَدَتْ إِلَىْ مِثْلِ دِعْصِ الرَّمْلَـةِ الْمُتَهَيِّـلِ(2)
نِيَافٌ كَغُصْنِ الْبَانِ تَرْتَجُّ إنْ مَشَتْ دَبِيبَ قَطَا الْبَطْحَاءِ، فِـي كُلِّ مَنْهَلِ(3)
وَثَدْيَـانِ كَـالرُّمَّانَتَيْنِ، وَجِيدُهَـا كَـجِيدِ غَـزَالٍ غَيْرَ أَنْ لَمْ يُعَطَّـلِ(4)
لَهَـا كَـبِـدٌ مَلْسَـاءُ ذَاتُ أَسِرَّةٍ وَنَحْرٌ، كَفَاثُورِ الصَّـرِيفِ الْمُمَثَّـلِ(5)
يَجُولُ وِشَاحَاهَا، عَلَى أَخْمَصَيْهِمَا، إِذَا انْفَتَلَتْ جَالاً عَلَيْـهَا يُجَلْجِـلُ(6)

...

تَهَالَكُ حَتَّى تُبْطِرَ الْمَـرْءَ عَقْلَـهُ، وَتُصْبِيْ الْحَلِـيْمَ ذَا الْحِجَى بِالتَّفَتُّلِ(7)

وَقَد جمع الشَّاعر في الأبيات السَّابقة، أجزاء الصُّورة المثاليَّة، كما ينبغي أن تكون عليها المرأة في زمانه خَلْقًا وَخُلُقًا.

وَيُجَزِّئُ الشَّاعر الصُّورة المثاليَّة، مُبْتَدِئاً بِذِكْرِ القدم الممتلئة؛ الْمُنْبِئَةِ عن امتلاء الجسد بكلِّيَّته، كما أنَّ أصابع قدميها، طويلةٌ، دقيقةٌ، مُسْتَرْسِلَةٌ؛ ممَّا يدلُّ على نعومتها وَتنعُّمها؛ أمَّا هيئتها العامَّة فتامَّةٌ مُتَنَاسِقَةٌ.

وَيُتَابِعُ الشَّاعر الجاهليُّ صورته البصريَّة؛ فَيصعد من القدم إلى السَّاقَيْنِ، اللَّتَيْن امتازتا بِالتَّرجرج؛ النَّاجم عن وفرة لحمهما، من أعلاهما، وَحتَّى موضع الخلاخيل منهما.

وَيصعد الشَّاعر شيئاً فَشيئاً؛ ليصل إلى الفخذَيْن؛ فَالمنطقة الإخصابيَّة الكبرى في الجسد الأنثويِّ، وَيمزج بَيْنَ الصُّورتَيْن: البصريَّة، وَاللَّمسيَّة، فِيْ حركةٍ إيقاعيَّةٍ هادئةٍ، ترتفع بِيَدِ العاشق من أسفل الفخذ إلى أعلاه، ثُمَّ المنطقة الهدف؛ حيث مثلَّث الأنوثة البارز ــ بروز الثَّلَّة بَيْنَ عظام الحوض ــ للعيان.

---

1) ينوء بها: يثقلها. البوص: الرِّدْفُ. تفضَّلت: لبست ثياب النَّوْمِ. تَوَعَّبَ: استوعب. الشَّرعبيُّ: نَوْعٌ من البرود. الْمُغَيَّلُ: الواسع من الثِّياب.

2) الرَّوادف: طرائق الشَّحم. تساندت: اعتمدت. الدِّعص: مجتمع الرَّمل. المتهيِّل: المنهال غير المتماسك.

3) نِيَافٌ: طويلةٌ. الْمَنْهَلُ: مَوْرِدُ الْمَاءِ.

4) لم يعطَّل: لم يَخْلُ من الْحُلِيِّ.

5) الكبد: الوسط. أسرَّةٌ: خطوطٌ تكون في البطن من السِّمن. الفاثور: الخوان من رخامٍ أو فضَّةٍ. الصَّريف: الفضَّة. الْمُمَثَّلُ: جيِّد الصَّنعة.

6) يُجَلْجِلُ: يُصَوِّتُ أو يتحرَّك. جَالاً: جَائِلاً.

7) تَهَالَكُ: تَتَمَايَلُ فِيْ مِشْيَتِهَا. تُبْطِرُ: تُدْهِشُ. الحليم: العاقل الرَّزين. ذُوْ الْحِجَى: صاحب العقل. التفتُّل: التَّثنِّي.

وَإذا تمدَّدت على الأرض تبدَّى للعاشق خصرها الدَّقيق، وَرِدفَاهَا المُكتَنِزَانِ، الشَّبيهان برأس القدح العظيم، وَهذه العلاقة بَيْنَ رِدفَي المرأة ــ الدَّالَّيْن على الخصوبة الجنسيَّة ــ وَالقداح المستخدمة في التَّضحية وَالفداء، علاقةٌ دينيَّةٌ، تُرَسِّخُ مفهومي: البذل، وَالعطاء، للأُمِّ الجاهليَّة الكبرى.

وَتُمَثِّلُ المرأة الرَّاهبة خَيْرَ فراشٍ، يفترشه الفارس الْهُمَامُ، الَّذي لا يأبه لِعَذْلِ العاذلين، وَيصمُّ أُذنَيْه عن لَوْمِ اللاَّئمين؛ فَيستغرق في ممارسة الطَّقس الإخصابيِّ، وَهَمُّهُ كُلُّهُ منصبٌّ على إرضاء "قُتَيْلَةَ" فحسب، وَلا شيء غير ذلك.

وَيصف الشَّاعر الجاهليُّ المرأة ساعة تأهُّبها للنَّوم؛ فَهِيَ تلبس الثِّياب الرَّقيقة، الَّتي تشفُّ عمَّا وراءها، لا سيَّما أردافها الثَّقيلة، وَصدرها الممتلئ، وَيتثنَّى الثَّوب الواسع تحتها، مثل كَوْمَةٍ من الرَّمل الْمُتَهَيِّلِ الْمُتَرَجْرِجِ.

وَيُطَالِعُنَا الشَّاعر الكاهن بِصورةٍ بلاغيَّةٍ إخصابيَّة، مستوحاةٍ من عالم النَّبات، حين يُشَبِّهُ طولها بِغصن البان، كما أَنَّهَا تترنَّح في مِشْيَتِهَا؛ لِعِظَمِ لَحْمِ عَجُزِهَا، كترنُّح القطا في مناهل الماء وَموارده؛ وَهذه صورةٌ حركيَّةٌ بصريَّةٌ، لا تخلو من القداسة الدِّينيَّة؛ لِصلتها بِالخضرة، وَالطَّير، وَالماء، وَجميعها مقدَّسةٌ قداسة الرَّبَّة الكبرى؛ لأَنَّها ــ ببساطةٍ متناهيةٍ ــ تجسيداتها الرَّامزة للخصوبة العالميَّة الأرضيَّة.

وَيصعد الشَّاعر إلى المنطقة الإخصابيَّة العلويَّة؛ حيث الثَّديان النَّاهدان، مصدر الخصوبة، وَالحياة، وَالنَّماء، وَمستودع الحليب الأموميِّ، الَّذي يطعمه أطفالها، وَقد شبَّههما الشَّاعر بِالرُّمانتَيْن، فِيْ لونهما الضَّارب إلى الْحُمْرَةِ، وَكمال استدارتهما، وَعِظَم حجمهما.

وَترتفع الرِّيشة الكهنوتيَّة إلى العنق؛ لِترسم صورة العنق الطويل الجميل، المزيَّن بِالْحُلِيِّ العسجديَّة، وَالدُّرِّ، وَالياقوت، وكَرَّةً أخرى، يُضِيفُ الشَّاعر إلى الصُّورة بُعْداً "ميثولوجيّاً"، حين يُشَبِّهُ العنق الأنثويَّ، بِعنق الغزال البريِّ، الرَّامز للأُمِّ الكونيَّة، في المحافل الدِّينيَّة الجاهليَّة.

وَيعود الشَّاعر مُجَدَّداً إلى المنطقة الوسطى، من جسد الأنثى المثلى؛ لِيُصَوِّرَ البطن الممتلئ؛ حيث مستقرُّ الأجنَّة البشريَّة، في الرَّحم الأموميِّ، الَّذي يُعَدُّ المهد الأول لها، بعد اتِّحاد الأمواه الإخصابيَّة الإلهيَّة؛ فَهذا البطن ضخمٌ سمينٌ، تشكَّلت في جنباته الخطوط؛ لاكتنازه بِاللَّحم، كما أَنَّهُ يمتاز بِالطَّراوة وَاللُّيونة.

وَيُؤَكِّدُ الشَّاعر بَيْنَ يَدَيْهَا، أَنَّهُ يُتْبِعُ قوله بِالفعل الأكيد، فِيْ إشارةٍ إلى تصميمه البقاء على ودِّها؛ فَهِيَ الَّتي تسلب أَلباب العقلاء، بِمِشْيَتِهَا المنمازة بِالتَّمايل وَالتَّرنُّح؛ نتيجة البدانة وَالامتلاء؛ فَتغدو هاتان الصِّفتان محبَّبتان إلى العاقل الحكيم، صاحب الكلمة الدِّينيَّة، في الطَّبقة الكهنوتيَّة الجاهليَّة.

وَتتضافر الصُّور الجزئيَّة ــ في ديوان "الأعشى" ــ لتؤكِّد أهمِّيَّة الجسد الغضِّ الممتلئ، في الحدث الإخصابيِّ التَّوَحُّدِيِّ؛ فيُصَوِّرُ الشَّاعر جسد المرأة المثال، وَاصِفاً ضخامة ورِكَيْهَا، وَامتلاء سَاعِدَيْهَا؛ وَيردُّ ذلك ــ بِالطَّبع ــ إلى النِّعمة التي حظيت بها؛ فتنعكس ــ بِالضَّرورة ــ على مِشْيَتِهَا، وَتراها تُقَارِبُ بَيْنَ خطواتها، كأنَّها قد انتعلت الشَّوكَ؛ وَهِيَ صورةٌ حركيَّةٌ معبِّرةٌ عن البدانة المُوْحِيَةِ بِالخصوبة([1]).

كما يُشَبِّهُ "الأعشى" أرداف النِّساء في يوم المتعة وَاللَّذَّة، بِالْقِرَبِ المائيَّة الصَّغيرة؛ فعناية الشَّاعر ــ في الطَّقس الإخصابيِّ ــ موجَّهةٌ إلى الأرداف الممتلئة، الَّتي تُشَكِّلُ عاملاً إغرائيًّا، في المرأة الْمُخْصِبَةِ([2]).

وَيقرن الشَّاعر الجاهليُّ ــ فِيْ موطنٍ آخرَ ــ بَيْنَ صفتَي: البياض، وَالامتلاء، في المرأة الحسناء، مُصَوِّراً الشَّعر الأثيث، وَالأسنان الدَّقيقة البيضاء، حَسَنَةَ الاسْتِوَاءِ([3]).

وَيصف الشَّاعر الجاهليُّ المرأة الطَّاهرة البيضاء، بِامتلاء الأعضاء، رغم دقَّة العظام، كما يُظْهِرُ حجم الْعَجُزِ الكبير، وَالخصر الدَّقيق، وَيقف على البعد الإغرائيِّ في الصُّورة المثاليَّة؛ لِيَصِفَ مُحْتَضِنَهَا الدَّافئ؛ وَيُكَرِّسَ مفهوم تعاطي القبل وَالعناق، بَيْنَ المرأة وَضَجِيْعِهَا، وَيقرن الوصف التَّصويريُّ، المغازلة الذَّكريَّة الأنثويَّة، بِالخمرة المعتَّقة، الَّتي تُقَدِّمُهَا جارية المعبد، في حين أُوكِلَتْ مهمَّة تقديم الشَّراب المقدَّس لحضرتها، إلى سَاقِيَيْنِ يقومان على خدمتها؛ وَهذا يُشِيْرُ إلى احتفالٍ طقسيٍّ، كانت تجري أحداثه العباديَّة، في بيوت الآلهة، زمن الجاهليَّة الأولى([4]).

وَيعود "الأعشى" لِيَصِفَ "هِنْدَاً" المثاليَّة بِاللَّعُوبِ؛ دَالاً على حُسْنِ المداعبة وَالملاطفة، السَّابقتَيْنِ للفعل الجنسيِّ؛ فَهِيَ تتقنه وَتحسن أساليبه؛ فتنجح في الوصول إلى قلب عاشقها، وَتملُّك عقله؛ بِكمال خَلْقِهَا، وَحُسْنِ طولها، وَزِينتها البادية على نَحْرِهَا، وَأردافها الْمُشَبَّهَةِ بِكثيب الرَّمل فِيْ امتلائها([5]).

وَلم يتوقف "زهير بن أبي سُلْمى" عند سِمَةِ الاكتناز كثيراً، لكنَّه أشار إلى صفة البدانة في أعجاز النِّساء، وَإظهارهنَّ ذلك؛ طلباً للمتعة وَالنِّكاح، وَقد شَبَّهَ هذا الفعل، بِحاجة الْعِشَارِ إلى طَرْقِ الْفَحْلِ، وَأبان عن ذلك بِقوله([6]):

---

1) يُنظر: ص150.

2) يُنظر: نفسه، ص152.

3) يُنظر: نفسه، ص177.

4) يُنظر: نفسه، ص210، 211.

5) يُنظر: نفسه، ص216.

6) زهير بن أبي سُلمى: الدِّيوان، دار صادر، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص33.

[من الوافر]

إِذَا أَبْزَتْ بِــهِ يَوْمَــاً أَهَلَّتْ كَمَا تُبْزِي الصَّعَائِدُ وَالْعِشَارُ(1)

وَتُبِيْنُ الصُّورة الحركيَّة، المرأة المظهرة عجزها؛ بغية النِّكاح؛ وَتحصيل لَذَّة السِّفَاح؛ فَالتَّركيز هَا هُنَا منصبٌّ على الجنس، الجالب للخصوبة وَالنَّماء، وَيربط الشَّاعر الصُّورة الإخصابيَّة السَّابقة، بِصورةٍ إخصابيَّةٍ لاحقة، مجالها الوصفيُّ التَّناظريُّ عالم الحيوان، حين تطلب النِّياق المقدَّسة طَرَقَ الفَحْلِ؛ فَالتَّشبيه بلاغيٌّ ميثولوجيٌّ؛ يعكس الصِّلة الوثيقة بَيْنَ المرأة الرَّبَّة وَالنَّاقة الرَّمز، في الحاجة الْمُلِحَّةِ للحرث الجنسيِّ، الْمُؤَدِّي إلى الحياة وَالنَّماء.

وَلم تكن الصُّورة عند "طرفة بن العبد" بعيدةً عمَّا سلف، فَتراه يصف طقساً دينيّاً استمطاريّاً، محوره الرَّئيس المرأة المثال، فَيقول(2):

[من الطَّويل]

وَتَقْصِيْرُ يَوْمِ الدَّجنِ وَالدَّجنُ مُعْجِبٌ بِبَهْكَنَــةٍ تَحْــتَ الطِّــرَافِ الْمُعَمَّــدِ(3)

كَــأَنَّ الْبُرَيْــنَ وَالدَّمَالِيْــجَ عُلِّقَــتْ عَلَى عُشَــرٍ، أَوْ خِــرْوَعٍ لَمْ يُخَضَّدِ(4)

وَيربط الشَّاعر بَيْنَ المرأة الإلهة وَالنَّاقة الرَّمز، من خلال استعارة صوت الحلقات، الَّتي تُوْضَعُ في أنف النَّاقة، لِخَلاَخِيْلِ المرأة وَأساورها، كما يقرن الشَّاعر المرأة بِالْــ"عُشَرِ" وَالْــ"خِرْوَعِ"، من خلال تشبيه ساقَيْها وَساعدَيْها بهما، وَذلك في ملمحي: الامتلاء، وَالضَّخامة؛ وَهِيَ صورةٌ تَشِــي بِالجنس؛ وَتُنْبِــئُ عن الخصوبة؛ لِصلتها الوثيقة بِالنَّباتات، لا سيَّمــا نبات الْــ"عُشَرِ"؛ الْمُحِيْلِ إلى الدَّلالات الإخصابيَّة، في العوالم: النَّباتيَّة، وَالحيوانيَّة، وَحتَّى الإنسانيَّة(5).

وَيصف "طرفةُ" أحواله، بعدما رحلت "هريرةُ"، وَخلَّفت في النَّفس لَوْعَةَ الفراق وَوَجْدَهُ، مُعَرِّجَاً على ذِكْرِ بدانتها، قَائلاً(6):

---

1) أَبْزَتْ: تأخَّر عَجُزُهَا فخرج. أَهَلَّتْ: رفعت صوتها. الصَّعَائِدُ: الواحدة صعودٌ، الَّتي ولدت في سبعة أشهر، أو ثمانية، فتعطف على ولدها، الَّذي وُلِدَ في العام الماضي، فتدرُّ عليه. العشار، الواحدة عشراء: الَّتي أتى عليها منذ حملت عشرة أشهر.

2) الدِّيوان، ص33.

3) قصَّرت الشَّيء: جعلته قصيراً. الدَّجن: الغيم. الْبَهْكَنَةُ: المرأة حسنة الْخَلْقِ السَّمينة النَّاعمة. المعمَّد: المرفوع بالعمد.

4) الْبُرَيْنُ: حلقةٌ تجعل في أنْفِ النَّاقة. الدُّمْلُجُ: المعضد. العشر والخروع: ضربان من الشَّجر. التَّخضيد: التَّشذيب من الأغصان والأوراق.

5) ابن منظور: لسان العرب، مادَّة (عشر).

6) الدِّيوان، ص52.

[من الرَّمل]

بَادِنٌ، تَجلُوْ، إِذَا مَا ابتَسَمَتْ عَنْ شَتِيْتٍ، كَأَقَاحِ الرَّمْلِ، غُرّ[1]

فَيُؤَكِّدُ الشَّاعر على حبِّها، وَمواصلة ودِّها؛ فَهِيَ الخليقة بهذا الْحُبّ، وَتلكم المودَّة، بما حازت من صفات: الحسن، وَالدَّلال، وَعِظَمِ الأرداف، وَبدانة الجسم، وَبياض الأسنان، الشَّبيهة بنبات "الأُقْحُوَانِ" في صفائه اللَّونيّ، وَقد أهَّلتها تلكم الصِّفات الحسِّيَّة، وَالمحاسن الجسديَّة؛ لأَنْ تغدوَ صاحبة المكانة الرَّفيعة، في قلب الشَّاعر الكاهن، الَّذي طالما أجلَّها، وَبشعره المرتَّل على أسماع العبَّاد خلَّدها، في المحافل الدِّينيَّة الأموميَّة، المنتشرة في شبه الجزيرة العربيَّة.

وَتقلُّ الصُّور الوصفيَّة المظهرة بدانة المرأة، عند "الحارث بن حِلِّزة"، وَ"عبيد بن الأبرص"، لكنَّهما يُشيْرَانِ عَرَضاً إلى ذلك، فَترى "الحارث" يقول([2]):

[من الكامل]

وَتَنُــوءُ تُثْقِلُــهَا رَوَادِفُــــهَا فِعْلَ الضَّعِيْفِ يَنُــوْءُ بِالْوَسَــقِ[3]

فَصاحبته امرأةٌ بدينةٌ، تبذل مشقَّةً عظيمةً في النُّهوض وَالحركة؛ لِكِبَرِ أردافها وَامتلائها، وَقد شَبَّهَ الشَّاعر هذه الصُّورة الحركيَّة، بِحركة نهوض الإنسان الضَّعيف، الَّذي يُكَلِّفُ نفسه ما لا يُطِيْقُ؛ فَيحمل على ظهره مقدار حمل بعير.

أَمَّا "عبيد بن الأبرص"؛ فَيصف النِّساء الرَّاحلات بِالبياض، وَيُشِيْرُ إلى أثدائهنَّ، وَاصِفاً إيَّاهنَّ بِـ"الْكَوَاعِبِ"، حيث يقول([4]):

[من الطَّويل]

وَفَوْقَ الْجِمَالِ النَّاعِجَاتِ كَوَاعِبٌ مَخَامِيصُ أَبْكَــارٌ أَوَانِــسُ بِيْضُ[5]

فَلا يمكن التَّقليل من أهمِّيَّة الإشارة إلى بروز النَّهدَيْن؛ الدَّالَّيْن على النُّضج الجنسيِّ؛ فَهُمَا مُؤَشِّرٌ حقيقيٌّ على اكتمال خَلْقِهَا، وَاستعدادها للقيام بِالوظيفة الاخصابيَّة على أكمل وجه.

---

1) بادنٌ: سمينةٌ. تجلو: تكشف. الشَّتيت: الثَّغْرُ الأَفْلَجُ، الْمُتَبَاعِدُ بَيْنَ أسنانه. الأقاح: زهر البابونج، مفردها أقحوان. غُرٌّ، الواحدُ أَغَرُّ: أيْ أبيضُ.

2) الدِّيوان، ص53.

3) تنوء: تنهض بجهد ومشقَّة. الرِّدف: العجز. الْوَسَقُ: حِمْلُ الْجَمَلِ.

4) الدِّيوان، ص75.

5) النَّاعجات: البيض. الكواعب: جمع كاعبٍ، وهي الفتاة الَّتي برز ثدياها. المخاميص: وهي الَّتي يُؤْنَسُ لحديثها الطَّيِّب.

ولَم يكن ديوان "عمروِ بن كلثوم" خِلْوَاً من أجواء الصُّور الدِّينيَّة، الرَّاصدة بدانة المرأة المثال، وَامتلاء جسدها، فَقد وقف على ذلك في معلَّقته، قَائلاً([1]):

[من الوافر]

وَثَدْيَاً مِثْلَ حُقِّ الْعَاجِ رَخْصَاً	حَصَانَاً، مِنْ أَكُفِّ اللاَّمِسِينَا([2])
وَمَتْنَيْ لَدْنَةٍ سَمَقَتْ وَطَالَــتْ	رَوَادِفُهَا تَنُوْءُ بِمَــا وَلِيْنَــا([3])
وَمَأْكَمَةً يَضِيْقُ الْبَابُ عَنْهَــا	وَكَشْحَاً قَدْ جُنِنْتُ بِهِ جُنُونَا([4])
وَسَارِيَتَيْ بِلَنْــطٍ، أَوْ رُخَــامٍ	يَرِنُّ خَشَاشُ حَلْيِهِمَا رَنِيْنَــا([5])

وَتحفل الأبيات السَّابقة بِالصُّور "الميثولوجيَّة"، المبينة عن خصوبة الجسد الأنثويِّ المثاليِّ؛ فَالثَّدي عاجيٌّ أبيضُ، لا يمسُّه إلاَّ الكاهن العابث، في ليالي الجنس الإلهيِّ، وَالقامة طويلةٌ ليِّنةٌ، تنتهي إلى رِدْفَيْنِ ثقيلَيْن؛ أمَّا الأوراك فَيضيق الباب عنها؛ لِعظمها، وَضخامتها، وَامتلائها بِاللَّحم، وَأمَّا الخصر فَلطيفٌ ظريفٌ، يُجَنُّ الشَّاعر الرَّاهب لرؤيته أعظم جنونٍ، وَيعود الشَّاعر الجاهليُّ، إلى المناطق السُّفليَّة، في جسد المرأة المثاليَّة؛ فَيصف السَّاقَيْن الممتلئتَيْن، وَيُشَبِّهُهُمَا بِأُسطوانتَيْن من العاج أو الرُّخام الأبيض، زُيِّنَ كَعْبَاهَا بِالخلاخيل، الَّتي تُصْدِرُ صوتاً رنينيَّاً؛ يَنُمُّ عن حركتَي: التَّثنِّي الإغرائيِّ، وَالتَّلوِّي الجنسيِّ.

هكذا رأى "عمروُ بن كلثوم" امرأته المثلى، بدينةً ضخمةً بيضاء؛ لِيُثْبِتَ فيها وظائف الخصوبة، وَقيمتَي: الطُّهر، وَالنَّقاء، وَلِيستدعيَ إلى مخيَّالنا، صورة الصَّنم العشتاريِّ، في المعبد الأموميِّ، حين تُشَكِّلُ مادَّتا العاج وَالرُّخام، مكوناتٍ أساسيَّةً أصيلةً في صناعته.

وَقد صَوَّرَ "عمرو" بدانة "سلمى"، من خلال الفعل الحركيِّ، ممثَّلاً في مِشْيَتِهَا الثَّقيلة، الَّتي تُشْبِهُ مِشْيَةَ الْمُقَيَّدِ، بوجهٍ من الوجوه([6]).

وَيصف الشَّاعر الجاهليُّ النِّساء الحسان ـــ الواقفات خلف رجالهنَّ؛ لِتشجيعهم على القتال، وَتحفيزهم للاستبسال ـــ بِالبياض اللَّونيِّ؛ الَّذي يُؤَكِّدُ تَنَعُّمَهُنَّ، وَيدلُّ على طُهْرِهِنَّ، وَاضطلاعهنَّ بوظيفة مساندة كَاهنِهِنَّ، وَالعبَّاد المحاربين في رَكْبِهِنَّ([7]).

---

1) ص62، 63، 64.

2) الْحُقُّ: ما يُنْحَتُ من خشبٍ أو عاجٍ.

3) المتن: جانب الصُّلب. اللَّدنة: اللَّيِّنة الرَّخْصَةُ.

4) المأكمة: رأس الورك.

5) الْبَلَنْطُ: العاج. السَّارية: الإسطوانة. الرَّنين: الصَّوْتُ.

6) يُنظر: الدِّيوان، ص25.

7) يُنظر: نفسه، ص103.

كما يُخْبِرُ "عمرو" عن مِشْيَتِهِنَّ اللَّطيفة؛ لِثِقَلِ أردافهنَّ، ووفرة لَحْمِهِنَّ؛ وَهُنَّ لِذلك يمشين مِشْيَةَ السَّكران الْمُتَبَخْتِرِ([1])؛ فَهُنَّ ((ذوات أعجاز، فإذا مِسْنَ في مشيتهن، تحركت متنوهن برفع أفخاذهن بعضها بعضاً، فإنهن يتمايلن لذلك))([2]).

وَبذلك تُعَدُّ الصُّورة الأموميَّة، المتَّصلة بِالبدانة الجسديَّة، من ((الصور الهامة والهادفة في منظور الإنسان القديم، لأنها تحقق الشروط الأساسية والمثالية لوظيفة الأمومة والخصوبة الجنسية التي تطَّلع بها الأنثى / الأم / الربة المعبودة في المعتقد القديم لدى العرب القدماء وغيرهم من الشعوب السامية))([3]).

لقد سعى الشَّاعر الجاهليُّ فيما خلا، إلى ترسيخ الفكرة الدِّينيَّة، الْمُؤَكِّدَةِ أهمِّيَّة المناطق الاخصابيَّة، في العقيدة الأموميَّة العالميَّة؛ فَهِيَ الكفيلة بِاستجلاب الحياة، وَاستشراف النَّماء، وَاستبقاء الآلاء، كما أَنَّهَا تحقِّق اللَّذَّة الشَّبقيَّة، وَالشَّهوة الغريزيَّة، الَّتي تسترضي ربَّة الرَّغائب الجنسيَّة، في احتفالاتٍ دينيَّةٍ مهيبةٍ، كانت تجري طقوسها ليلاً، في معابد الأُمِّ الجاهليَّة الكبرى؛ حيث الإماء المتمايلات في رقصاتهنَّ الدِّينيَّة، على وقع الإيقاع الموسيقيِّ، المقرون بِالتَّرتيل الشِّعريِّ، وَالسَّجع الكهنوتيِّ، كما يشاركن في تزيين المرأة المثال، لِتلك اللَّحظة الكبرى، ممثِّلَةً في الاتِّحاد الذَّكريِّ الأنثويِّ، بِرعاية "الزُّهرة" السَّماويَّة؛ فَيكون الحرث الإنسانيُّ؛ بشير خَيْرٍ بِعودة الحياة إلى عالمي: النَّبات، وَالحيوان؛ ممَّا يجلب السَّعادة إلى الدِّيار، بِفضل العودة الميمونة للكاهنة البدينة، القسيمة الوسيمة، ذات الطَّلعة البهيَّة، وَالْخِلْقَةِ المكتملة، الَّتي تملأُ عَيْنَ مُجْتَلِيْهَا، وَتسرُّ فؤاد رَائِيْهَا، بِما حازت من صفات الحسن الأنثويِّ المثاليِّ، وَالكمال الرُّوحيِّ الْمَسْلَكِيِّ؛ فَتُضْحِي طلبة العقلاء، وَبغية الحكماء، وَغاية المريدين، وَقبلة العاشقين، فِيْ كُلِّ البقاع وَالأرضين.

---

1) يُنظر: الدِّيوان، ص104.

2) كيسان، محمَّد بن أحمد: شرح معلَّقة عمرو بن كلثومٍ، دراسة وتحقيق: د.محمَّد إبراهيم البنَّا، دار الاعتصام، القاهرة، مصر، ط1، 1980م، ص114.

3) الحسين: إنتربولوجيَّة الصُّورة والشِّعر العربيُّ قبل الإسلام، ص136.

الْمَطْلَبُ الثَّالِثُ: صُوْرَةُ الْمَرْأَةِ الدُّمْيَةِ:

تبدَّت صورة المرأة الدُّمية، في قصائد شعراء المعلَّقات، باعتبارها تجسيداً أرضيَّاً، للأُمِّ الجاهليَّة الكبرى، عُبِدَ وَقُدِّسَ في معابدها العربيَّة القديمة، وَأُعلِنَتْ في حضرته كلمات الولاء، وَقُدِّمَتْ بَيْنَ يَدَيْهِ أفعال التَّضحية وَالفداء، إمعاناً في العبادة وَالخضوع، وَالصَّلوات الكهنوتيَّة المقرونة بِالرُّكوع.

وَيقف "امرؤ القيس" عند مظهرٍ من مظاهر النِّعم العشتاريَّة، ممثَّلاً في الْجَنَى الإلهيِّ، لِنخلتها المقدَّسة، فَيقول([1]):

[من الطَّويل]

كَأَنَّ دُمَى شَفْعٍ عَلَىْ ظَهْرِ مَرْمَرٍ　　　كَسَا مِرْبَدَ السَّاجُوْمِ وَشْيَاً مُصَوَّرَا([2])

وَتُعِيْدُنَا الصُّورة الدِّينيَّة إلى ((شكل الدمية في هيكل عبادتها وما عليها من الحلي الحمراء))([3])؛ فَالشَّاعر يصف هبة الرَّبَّة الكبرى "عشتار"، لِعبَّادها "الجاهليِّين"، مُشَبِّهَاً التَّمر بِأَيْقُوْنَةٍ مُلَوَّنَةٍ، أبدع الفنان نقشها، وَأحكم رسمها، كما شَبَّهَ امرأته المثلى بِالدُّمية المقدَّسة، الَّتي صُوِّرَتْ بِجانب عشيقها الذَّكريِّ "هبل" أو "تمُّوز"؛ وَيُظْهِرُ ذلكم مدى القداسة الَّتي أكنَّها "الجاهليُّون" لمبدأ الزَّوجيَّة، في جميع الأشياء، وَسائر الأحياء، ابتداءً بِالتَّماثيل الإلهيَّة ــ الْمُجَسِّدَةِ زوجية "عشتار" وَ"تمُّوز" ــ وَانتهاءً بِالأزواج البشريَّة، وَالحيوانيَّة؛ لأنَّها تُمَثِّلُ العلاقة الأسمى، في رحاب الأُمِّ الجاهليَّة الكبرى؛ فَجلب الخصوبة، وَأداء وظائف الأمومة؛ رَهِيْنٌ بِعقد القران، وَاتِّحاد الأبدان.

كما أنَّ ذلك يُعَدُّ تكرساً لمفهوم الزَّواج الإلهيِّ، الَّذي تمت أحداثه الأسطوريَّة في أزمنةٍ سحيقةٍ، بَيْنَ الأُمِّ الكبرى وَذَكَرِهَا الْمُخْصِبِ؛ فَتخلَّقت عن ذلكم الاتِّحاد الأجنَّة الإلهيَّة؛ وَانبثقت الآلهة الأرضيَّة وَالسَّماويَّة، المتكاثرة على نحوٍ فريدٍ، فِيْ تناسلٍ أسطوريٍّ جديدٍ.

وَيرى الدُّكتور "قصي الحسين" أنَّ صورة المرأة / الدُّمية، في الخطاب الشِّعريِّ السَّابق، ((تتصل بصورة النخلة الباسقة المديدة القامة، وقد أضفى عليها الشاعر بعض عناصر القداسة الدينية، حين أكد ارتباط المرأة بالنخلة المثمرة من جهة وبالدمى المصورة المنقَّشة على المرمر،

---

1) الدِّيوان، ص92.

2) الدُّمى: الواحدة دمية، وهي صورة مزيَّنةٌ، فيها حُمْرَةٌ كَالدَّمِ. الشَّفْعُ: الزَّوج، ضِدُّ الْوِتْرِ. الْمِرْبَدُ: للتَّمر، كالبيدر للقمح. السَّاجوم: وادٍ.

3) البطل: الصُّورة في الشِّعر العربيِّ، ص67.

والمصانة تحت سقوف معابد الشمس من جهة ثانية، في هياكل العبادة، وما عليها من الحلي الحمراء))([1]).

وَيمكننا العودة إلى المعجم؛ لاستكناه دلالات الأصل "دمى"؛ لِنَجِدَ أنَّ "الدُّمْيَةَ" تعني: ((الصَّنَمَ، وقِيْلَ: الصُّورَةُ الْمُنَقَّشَةُ بِالْعَاجِ وَنَحْوِهِ))([2])، كما عرف العرب القدامى نوعاً من النَّبات يُدْعَى ((دَمْ))([3])؛ وَفِيْ ذلك تأكيدٌ مطلقٌ على العطاء الأموميّ، الَّذي يشمل الدِّيار بِالخيرات، وَيرفدها بِالبركات، وَيكسو أطلالها بِسائر صنوف النَّبات.

وَممَّا يسترعي الانتباه، علاقة "دمى" بِالسِّمَنِ وَالبدانة، لاسيَّما في العالم الحيوانيّ، على نحو ما نشهده في الدُّمى النِّسائيَّة؛ فَـ"دَمَّى" الرَّاعي الماشية: ((جَعَلَهَا كَالدُّمَى ... أيْ أرْعَاهَا فَسَمِنَتْ حَتَّى صَارَتْ كَالدُّمَى))([4])؛ فَالبدانة محبوبةٌ، وَالسِّمنة مطلوبةٌ؛ لأنَّها نعمٌ أموميَّةٌ منشودةٌ، في آفاقٍ أرضيَّةٍ مكروبة.

وَيضعنا "امرؤ القيس" أمام صورةٍ أخرى، تستمدُّ من الدِّين الأصل، وَالفكرة، وَالرَّمز، فَيصف المرأتَيْن اللَّتَيْن وافاهما، في ساعة تبدِّي النَّجمة الصَّباحيَّة "الزُّهرة"، وَيقول([5]):

[من الطَّويل]

هُمَا نَعْجَتَانِ مِنْ نِعَـــاجِ تَبَالَـــةٍ لَدَى جُؤْذَرَيْنِ أوْ كَبَعْضِ دُمَى هَكِرْ([6])

وَيضمُّ البيت السَّابق صورتَيْن مُؤَسْطَرَتَيْنِ، تختزلان الفكرة الدِّينيَّة، بِشأن المرأة المثاليَّة، وَتبدِّياتها الحيوانيَّة، وَتجسيداتها الوثنيَّة.

فَقد شبَّه الشَّاعر معشوقتَيْه ــ في صورةٍ بلاغيَّةٍ دينيَّةٍ ــ بِالبقرتَيْن الوحشيَّتَيْن، مِنْ نعاج موضع "تَبَالَةَ"، الَّذي يَعُجُّ بِحركة الأبقار الوحشيَّة؛ وَتُرَسِّخُ الصُّورة الآنفة، الفكرة العقديَّة القديمة، الَّتي تربط بَيْنَ المرأة المثال، وَالبقرة السَّماويَّة المقدَّسة، بِاعتبارها رمزاً حيوانيّاً أصيلاً لها.

وَيُكْمِلُ الشَّاعر الصُّورة البقريَّة المقدَّسة، بِتكريس المفهوم الأموميِّ، لِلرَّمز الحيوانيِّ؛ فَالنَّعجتان ترعيان وليديهما، وَترأفان بهما، وَتعطفان عليهما، رعاية الأمِّ الجاهليَّة الكبرى لعبَّادها، وَرأفتها بهم، وَعطفها عليهم، كما يُشَبِّهُ الشَّاعر الكاهنتَيْن المثاليَّتَيْن، بِالأصنام الشَّاخصة في موضع "هَكِر"؛ وَهذا تشبيهٌ بلاغيٌّ يُؤَكِّدُ العبوديَّة المطلقة للأمِّ الكونيَّة، وَيجعلها حَاضِرَةً في

---

1) الحسين: إنتربولوجيَّة الصُّورة والشِّعر العربيُّ قبل الإسلام، ص153، 154.

2) ابن منظور: لسان العرب، مادَّة (دمى).

3) نفسه، مادَّة (دمى).

4) نفسه، مادَّة (دمى).

5) الدِّيوان، ص99.

6) النَّعجة: بقرة الوحش. تبالة: موقعٌ تكثر فيه النِّعاج.

الأرجاء الجاهليَّة، على هيئة تصاويرَ بديعةٍ، وتماثيلَ جميلةٍ، تُسَجِّلُ الجمال الأنثويَّ، بأبعاده الدِّينيَّة المختلفة، وتبدِّياته الإخصابيَّة المتنوِّعة.

ويُطَالِعُنَا "امرؤ القيس" بصورةٍ دينيَّةٍ، تُظْهِرُ قداسة أيَّام اللَّهو الجاهليَّة، باعتبارها مَوْسِماً دينيّاً للبذل، والتَّضحية، والفداء، ويقول([1]):

[من الطَّويل]

وَيَا رُبَّ يَـوْمٍ قَدْ لَهَـوْتُ وَلَيْلَـةٍ	بِآنِسَـةٍ كَـأَنَّهَـا خَـطُّ تِمْثَـالِ([2])
يُضِيءُ الْفِرَاشَ وَجْهُهَا لِضَجِيْعِهَا	كَمِصْبَاحِ زَيْتٍ، فِيْ قَنَادِيْـلِ ذُبَّالِ([3])
كَأَنَّ عَـلَىْ لَبَّاتِهَا جَمْـرَ مُصْطَلٍ	أَصَابَ غَضَاً جَزْلاً وَكُـفَّ بِأَجْزَالِ([4])

فالشَّاعر يتمنَّى عودة اليوم المقدَّس من جديدٍ؛ لإحياء طقوس العبادة الجنسيَّة، واستئناف اللَّهو الحسيِّ المبارك؛ فقد التذَّ الشَّاعر فِيْ نهار ذلك اليوم وليله، بفتاةٍ جميلةٍ، يُؤْنَسُ لحديثها، ويُسْتَطَابُ اللَّهو معها، مُشَبِّهَاً إيَّاها بتمثالٍ أموميٍّ منقوشٍ، يُصَوِّرُ الرَّبَّة الكبرى، فِيْ أحسن حالاتها، وأروع تجلِّياتها؛ ويُنْبِئُ هذا الارتباط ـ بَيْنَ المرأة وتمثالها المنقوش، فِـيْ معابد "عشـتار" ـ بقداسة المرأة الكاهنة؛ فَهِيَ امرأةٌ غير عاديَّةٍ، وإنَّما امرأةٌ حرَّةٌ كريمةٌ، تُحَاكِي الفعل الجنسيَّ العشتاريَّ؛ لكونها ممثِّلتها الأرضيَّة، فِيْ مقابل الحضور الكهنوتيِّ الذَّكريِّ، المُمَثِّلِ للإله " تمُوز".

كما تُشِيْرُ الصُّورة البلاغيَّة، المُشْبَعَةُ بحركات الجنس واللَّذَّة، إلى طقس الزَّواج الإلهيِّ المقدَّس؛ الهادف إلى إعادة الحياة والْخِصْبِ؛ للعوالم الأرضيَّة كافَّةً.

وتبدو المرأة المثلى وضيئة الوجه والجسد؛ ممَّا يدلُّ على ترفها، وتنعُّمها، وتمنُّعها عن أداء الأعمال البيتيَّة الشَّاقَّة، وتصوُّنها عن محادثة الرِّجال ولقائهم، إلاَّ في المعبد الأموميِّ؛ حيث الانعتاق التَّامُّ، من جميع مظاهر التَّمنُّع والتَّدلُّل؛ إكْرَاماً لـ"عشتار" الكبرى، وتمنح المرأة عشيقها متعة التَّلذُّذ بجسدها الوضيء؛ فِدَاءً لربَّتها؛ لتنبعثَ الأنوار الإلهيَّة، فتبارك جمهور المتمتِّعين بطقوس الفسق واللَّذَّة، وقد سَجَّلَ الشَّاعر ذلكم فـي البيت الثَّاني؛ فشَبَّهَ المرأة الوضيئة المشرقة ـ وَهِيَ تمنح العاشق جسدها ـ بمصباح الزَّيت، ذي الفتائل المشتعلة، حين يهمُّ الرَّاهب بأداء الصَّلاة، وممارسة العبادة.

---

1) الدِّيوان: ص140.

2) خَطُّ تمثال: نقش تمثال.

3) الذُّبَّالُ: الواحدة ذُبَّالَةٌ، الفتيلة.

4) لبَّاتها: الواحدة لبَّة وهي: أعلى الصَّدر. الغضا: شجرٌ خشبه من أصلب الخشب، وجمره يبقى زمناً طويلاً لاينطفئ. الْجَزْلُ: الغليظ، والكثير. كُفَّ: جُعِلَ له كفافٌ، أي أُحِيطَ بما طاب من أُصول الشَّجر.

وَيصف الشَّاعر ـــ فِيْ البيت الثَّالث ـــ أحاسيس المتعة الأنثويَّة، ساعة الجماع المقدَّس، فَيُصَوِّرُ الصَّدر متهيِّجاً، مشتعلاً، مفعماً بِالحيويَّة وَالعنفوان؛ بفعل الحركة اللَّمسيَّة للمقابل الذَّكريّ، وَيُشَبِّهُ الشَّاعر صدرها المتأجِّج بنيران الشَّهوة، بجمرِ شديد الحرارة وَالتَّوهُّج، أصاب خشب "الْغَضَا"، الَّذي يبقى اشتعال جَمْرِهِ زمناً طويلاً، فِيْ إشارةٍ إلى ثَوْرَةِ الشَّهوة، وَاستمراريَّة الاستعار الجنسيّ، فِيْ جسد المرأه المثلى؛ وَتَشِي الصُّورة البلاغيَّة السَّابقة ـــ المفعمة بِالحركة الجنسيَّة غير المعلنة، في تضاعيف القول الشِّعريّ ـــ بأهمِّيَّة الشَّجرة في الفكر القديم، وَارتباطها بِالمرأة الرَّبَّة، باعتبارها رمزاً نباتيَّاً أصيلاً لها، على الصَّعيد الأرضيّ.

وَلم يكن ارتباط المرأة بِالتِّمثال فِيْ الخطاب الشِّعريّ، الْمُسْتَوْحِي فِعْلَ الْحَرْثِ الجنسيّ، مِنْ قبيل العبث أو المصادفة، وَإنَّما هُوَ نتاج الحكمة الكهنوتيَّة الخلاَّقة، الَّتي وحَّدت بَيْنَ الرَّمز الوثنيّ، وَالحضور الكهنوتيّ، فِيْ صور الفداء الجنسيّ.

وَبناءً على ما سبق؛ ((فقد تكون الصفات الجسدية التي يحاول الشاعر إظهارها بصورة فاتنة بالغة الجمال، لا يقصد بها نشدان المتعة الحسية، بل ربما كانت محاولة باطنية لاستدعاء المثال بصوة كاملة الأهلية للخصوبة والإنجاب، وذلك لأداء الدور الإلهي في الحياة))([1]).

وَيمكن ملاحظة أنَّ ((الغزل الوصفي عند امرىء القيس يقترن دائماً بالغزل الماجن، وأنهما يشكــلان معًا عنصرين متكاملين في القصص التي يروي فيها الشاعر مغامراته العاطفــية))([2]).

فَالشَّاعر يَمْتَاحُ من لُبِّ الصُّورة الأموميَّة الأسطوريَّة، سائر صُوَرِهِ الدِّينيَّة، الَّتي تُمَثِّلُ الأمومة فِيْ جميع مظاهرها الإخصابيَّة؛ وَلِذلك فَإِنَّ جملة الأوصاف الكامنة، فِيْ تضاعيف الخطاب الشِّعريّ السَّابق؛ ((تؤكد حقيقة، أننا أمام نقش تمثال للشمس، رمز الخصوبة والأمومة، أو أمام دمية مقدسة، لا يعثر عليها إلا في بيوت العبادة))([3])

وَيُعَزِّي "امرؤ القيس" نفسه بِالخمر وَالنِّساء الجميلات، فِيْ الواقع الحياتيّ الَّذي يفرض الهلاك وَالفناء، على جميع الكائنات وَالأحياء، وَيرى أنَّهَا الباقية، فِيْ حياته الفانية، وَيحثُّ الخطا لنيل ما استطاب له مِنْ دنياه، مِنْ نشوة السُّكر، وَلَذَّة النِّساء؛ فَهِيَ الكفيلة بِمنحه شعوراً مؤقَّتاً آنيَّاً بِالخلود؛ يُوَاجِهُ بِهِ واقعه الإنسانيّ المنكود، وَفِيْ ذلك يقول([4]):

---

1) الحسين، د.قصي: العمارة الفنِّيَّة في شعر امرئ القيس ـــ دراسةٌ تحليليَّةٌ تركيبيَّةٌ للشِّعر الجاهليّ ـــ منشورات المكتبة الحديثة، طرابلس، لبنان، (د.ت)، ص118.

2) محمودي، عبد الرَّشيد صادق: غربة الملك الضِّلِّيل، مجلَّة فصول، 4: 2/ 1984م، ص135.

3) الحسين: إنتربولوجيَّة الصُّورة والشِّعر العربيُّ قبل الإسلام، ص148.

4) الدِّيوان، ص171.

[من الطّويل]

تَمَتّعْ مِـنَ الدُنْيَـا فَإنّـكَ فَانِـي | مِنَ النَّشَـوَاتِ وَالنِّسَـاءِ الْحِسَانِ([1])
مِنَ الْبِيضِ كَالآرَامِ وَالأُدْمِ كَالدُمَى | حَوَاصِنُـهَا وَالْمُبْرِقَـاتِ الرَّوَانِي([2])

وَيحضُ الشّاعر النفس على نَيْلِ الطّيِّبات وَاللّذائذ، فِيْ مواجهة الاستحقاق الإنسانيّ المصيريّ، المتمثّل فِيْ الفناء وَالموت، وَيحصل على جانبٍ من اللّذّة، مع النّساء الغانيات الفاتنات، اللّواتي يُشْبِهْنَ الآرام في ملمح البياض؛ وَهذا يُخْبِرُعن طُهْرِ المرأه وَصفائها، كما يُنْبِئُ عن الحرْكَة وَالعنفوان، وَيُشَبِّهُ الشّاعر هاتيك النّساء بِظباء "الأدم"، الّتي خالط بياضها بعض السّواد، وَيُؤدِّي الجمع بَيْنَ اللّونَيْن: الأبيض، وَالأسود، وظيفةً رمزيَّةً؛ تُعَبِّرُ عن الثّنائيَّة الأموميَّة؛ ممثِّلَةً في استجلاب الحياة وَالموت، وَاضطلاعها بدوري: الرَّحمة، وَالنِّقمة، في السّلْمِ وَالحرب؛ كما يُوْحِي التَّشبيه بِالنَّشاط الحركيّ للنِّساء العابدات؛ فِيْ طقسي: الرّقص الإغرائيّ، وَالجنس الكهنوتيّ.

أمّا الظّباء والأُدْمُ؛ فَهِيَ جميعاً مُبَجَّلَةٌ في الفكر الجاهليّ، على نحو ما رأينا من حضورها الوثنيّ، في رحاب الكعبة المقدّسة، باعتبارها تجسيدات "عشتار" الحيوانيَّة، في الصُّعُدِ الأرضيَّة.

وَتتوالى الصُّور الدِّينيَّة الرَّامزة؛ لِتُشَكِّلَ الأبعاد الوثنيَّة، للأُمِّ الكونيَّة، في تراتيل عبَّادها "الجاهليِّين"؛ فَينقلنا الشّاعر إلى أجواء المعبد؛ لِنُعَايِنَ صورة المرأة الدُّمية، الشّاخصة في قدس الأقداس؛ حيث العبّاد المتحلّقون حولها، يرجون عطفها، وَيأملون بركتها، وَقد جسَّد الشّاعر الصُّورة الدِّينيَّة السَّابقة، فِيْ تضاعيف القول الشّعريّ، مِنْ خلال تشبيه النّساء اللاّهيات بِالتَّماثيل المصوَّرة في المعابد الأموميَّة.

وَقد شَمِلَ الشّاعر بِصوره البلاغيَّة الحركيَّة الرَّامزة، المرأة المثال، فِيْ حالتي: التَّعفُّف، وَالتَّحرُّر؛ ذلك أنَّ المرأة المثلى مارست الدَّوْرَيْن خَيْرَ ممارسة؛ فَهِيَ مصونةٌ فِيْ نهارها، تُقِيْمُ فِيْ خدْرِهَا وَلا تُفَارِقُهُ، إلاّ فِيْ الخطوب العظيمة، لكنّها تتحرَّر من هذا كلّه، عندما تحلُّ الأجواء اللّيليَّة، وَتتبدَّى نجمة "الزُّهرة" المسائيَّة، مُعْلِنَةً استئناف الطُّقوس الجنسيَّة؛ فَتتزيَّن للكاهن الملك أفضل تزيُّنٍ، وَتتجمّل له أحسن تجمُّل، وَتُؤدِّي دور الممثِّلة الأرضيَّة، للرَّبَّة الكونيَّة.

---

1) النّشوات: جمع نَشْوَة، وهي السُّكْرُ.

2) الآرام: الظّباء خالصة البياض، الواحد رِئْمٌ. الأدم: ظباءٌ طوال العنق والقوائم، بيض البطون سمر الظّهور. الحواضن: العفيفات. المبرقات: اللاّتي يُبْرِزْنَ حليَّهنَّ للرِّجال.

وَيُعَزِّزُ "عنترة" الرُّؤية "الميثولوجيَّة" الجاهليَّة للمرأة الدُّمية، مِنْ خلال صُوَرِه البلاغيَّة البديعة؛ فَيصف أجواء الاحتفال الطَّقسيِّ الكبير؛ حيث الخمرة وَالمرأة، وَاللَّذَّة وَالمتعة، وَيقـــول([1]): [من الكامل]

وَلَرُبَّ شَرْبٍ قَدْ صَبَحْتُ مُدَامَةً لَيسُواْ بِأَنْكَـــاسٍ وَلاَ أَوْغَـــالِ([2])

وَكَوَاعِبٍ مِثْلِ الدُّمَى أَصْبَيْتُهَا يَنْظُرْنَ فِيْ خَفَـرٍ وَحُسْنِ دَلاَلِ

فَيتمنَّى الشَّاعر عودةً ميمونةً للاحتفال الطَّقسيِّ الكبير، وَالاجتماع القبليِّ الغفير، لِرَهْطِ "بَنِي عَبْسٍ"، الْمُلْتَئِمِيْنَ علَى موائد الخمرة الإلهيَّة، الْمُسْتَمِرَّةِ حتَّى ساعة البزوغ الأولى، لِنجمة "الزُّهْرَةِ" الصَّباحيَّة.

وَيستمتع العبَّاد في حُلْكَةِ اللَّيْلِ الْبَهِيْمِ بِالنِّساء الكاعبات، اللَّواتي بلغن وَنضجن، وَظهرت أَثْداؤُهنَّ؛ فَكُنَّ مَحَطَّ إعجاب طلاَّب اللَّذَّة وَالمتعة، وَقد شَبَّهَ الشَّاعر الكواعب بِالتَّماثيل النِّسائيَّة الشَّاخصة، فِيْ معابد "عشتار" المقدَّسة، وَسعى الشَّاعر لِنيل قلوبهنَّ وَتصيُّدهنَّ؛ لأَنَّهنَّ أَلْهَبْنَ عاطفته، وَحَرَّكْنَ شهوته، بِنظراتهنَّ المنبئة عن حيائهنَّ وَدلالهنَّ؛ فَهُنَّ نساءٌ منعَّماتٌ؛ خُلِقْنَ للمتعة، وَلقضاء رغائب العبَّاد مِنْ ذوي النُّخبة، فِيْ طقوس الجنس المقدَّمة، لِـ"عَشْتَارَ" البغيِّ المبجَّلة.

وَيُصَرِّحُ "عنترة" بِالعلاقة الرَّمزيَّة، بَيْنَ المعشوقة المثاليَّة "سُهَيَّةَ"، وَالأصنام الأموميَّة، فَيقول([3]):

[من البسيط]

تَجَلَّلَتْنِي إِذْ أَهْوَى الْعَصَا قِبَلِي كَأَنَّهَـــا صَنَمٌ يُعْتَـــادُ مَعْكُـــوفُ

وَيُشَبِّهُ الشَّاعر المرأة المثال ـــ الَّتي قتلته بِهواها ـــ بِالصَّنم الشَّاخص، فِيْ فناء البيت الأموميِّ المقدَّس، وَقد أُحِيْطَ بِالطَّائفين، وَالعابدين، وَالزُّوَّار.

وَيُمْعِنُ "النَّابغة" فِيْ وصف الغانية، الَّتي رَمَتْهُ بِسهامها، وَيُشَبِّهُهَا بِالصَّنم مُتْقَنِ الصِّناعة، حيث يقول([4]): [من الرَّجز]

أَوْ دُمْيَةٍ مِنْ مَرْمَرٍ مَرْفُوعَةٍ بُنِيَتْ بِآجُــرٍ يُشَـــادُ بِقَرْمَدِ([5])

---

1) الدِّيوان، ص73.

2) الشَّرْبُ: القوم يجتمعون على الشَّراب.

3) الدِّيوان، ص161.

4) الدِّيوان، ص29.

5) الدُّمْيَةُ: الصُّورة والتِّمثال. الْمَرْمَرُ: الرُّخَامُ. يُشَادُ: يُرْفَعُ بِالشِّيدِ، وهو الْجِصُّ. الْقَرْمَدُ: خَزَفٌ مطبوخٌ.

فَيستوحي الشَّاعر صُورَةَ الدِّينيَّة الْمُوَسْطَرَة، منْ أجواء المعبد الجاهليّ، ويُشَبِّهُ المرأة المثلى بِالتِّمثال الأمويّ، وقد رُفِعَ إلى موضع عالٍ، يتناسب وَرفعتها فِيْ الوجدان الجمعيّ العربيّ.

وقد صُنِعَ ذلكم التِّمثال من الرُّخام الخالص، وَحُفَّ بِالْجِصِّ وَالخزف؛ فَهُوَ لم يكن تمثالاً عادياً، وَإنَّما تمثالٌ مقدَّسٌ، أظهرت يد الفنان أوجه قداسته الإخصابيَّة، منْ خلال المواد الصِّناعيَّة الأوليَّة، وَجميعها عالية الكلفة، باهظة الثَّمن.

وَبِذلك ((كان النابغة ينحت صورة محاسن المرأة نحتاً، ويرسمها رسماً، ويصورها ويزخرفها ويلونها بما يلائم هوى مثالية الرجل الذي يسعى لتحقيقه في حياته من خلال الظفر بهذه المرأة التي تشبع حواسه البصرية والسمعية والإيقاعية والفكرية والنفسية ثم النفعية، كما كانت مصدراً لمنبع الانسجام الذي يلائم حس الإنسان الذي يظل يبحث عن المؤثرات التي تساعده على تحسس الطمأنينة في ظل الحياة ...))([1]).

وَننتقل إلى "الأعشى"؛ لِنلحظَ تكراراً على صعيد الصُّورة وَالرَّمز؛ مَرَدُّهُ إلى توحُّد المنابت الفكريَّة، وَتَمَاثُلِ الأصول العقديَّة، فَينقل الصُّورة ذاتها، مُشَبِّهاً النِّساء البدينات النَّاعمات بِالتَّماثيل، قَائِلاً([2]):

[من الرَّمَل]

كَالتَّمَاثِيلِ عَلَيْــهَا حُــلَلٌ، مَا يُوَارِينَ بُطُونَ الْمُكْتَشَحْ

وَيذكر الشَّاعر النِّساء الجميلات، الْمُجْتَمِعَاتِ فِيْ يوم الشَّراب المقدَّس؛ حيث طقوس العبادة الجنسيَّة؛ فَيُشَبِّهُهُنَّ بِالتَّماثيل الصَّخريَّة، الْمُنْتَشِرَةِ فِيْ جنبات المعبد الأمويِّ الكبير.

وَيُظْهِرُ الشَّاعر العابدات بدينات ممتلآت، وَقد ظهرت البدانة للرُّهبان المعجبين، وَإن ارتدين الثِّياب الواسعة؛ وَالشَّاعر بِذلك يُشَاكِلُ بَيْنَ الدُّمية المصوَّرة، وَالمرأة المبجَّلة، من حيث سمتي: البدانة، وَالامتلاء، لا سيَّما فِيْ مناطق الخصوبة وَالنَّماء.

وَتزداد الصُّورة قداسةً، حين يرتبط التِّمثال بِالمحراب، فِيْ صورةٍ بلاغيَّةٍ دينيَّةٍ، يقول "الأعشى" فيها([3]):

[من السَّريع]

وَقَدْ أرَاهَــا وَسْطَ أتْرَابِهَــا، فِيْ الْحَيِّ ذِيْ الْبَهْجَةِ وَالسَّامِرِ

---

1) عبد الله، محمَّد صادق حسن: خصوبة القصيدة الجاهليَّة ومعانيها المتجدِّدة ــ دراسةٌ وتحليلٌ ونقدٌ ــ دار الفكر العربيِّ، القاهرة، مصر، 1985م، ص296.

2) الدِّيوان، ص42.

3) نفسه، ص92.

كَدُمْــيَةِ صُــوِّرَ مِحْرَابُهَـــــا   بِمُذْهَبٍ فِيْ مَــرْمَــرٍ مَائِــرِ(1)

وَيتحدَّث الشَّاعر عَنْ "قتلة" المثلى، فِيْ صورةٍ بصريَّةٍ، تُمَيِّزُهَا من بَيْنِ رفيقاتها؛ لِتَفَوُّقِهَا عليهِنَّ، فِيْ ملمحي: الْحُسْنِ، وَالجمال، وقد شَبَّهَ الشَّاعر المرأه الكاهنة، بِالتِّمثال المصوَّر فِيْ المحراب المقدَّس؛ حيث يُقَدِّمُ الكاهن صلوات الشُّكر وَالعبادة، كما أبان عن المواد الثَّمينة، الَّتي صُنِعَ منها ذلكم التِّمثال وَمحرابه؛ حيث صُوِّرَ مِنَ الرُّخام، وَرُصِّعَ بِالْعَسْجَدِ.

وَنستبين مِنَ المقطع السَّابق؛ أَنَّ صورة المرأة ((تتصل بتمثيل النموذج المقدس / الدمية، فالجو العام احتفالي محض، والمحتفلون يحيون ليلة من ليالي الاحتفال، الدمية تتصدَّر المحراب مع غيرها من الدُّمى، والمحراب ليس غرفة عادية كغيرها من الغرف المعروفة في المساكن والدور والقصور، وإنما هو الحجرة المخصصة للتعبد))(2).

وقد جمع "الأعشى" بَيْنَ الصُّورة البصريَّة ــ الَّتي تُمَثِّلُ فعل الرُّؤية الكهنوتيَّة، للمرأة المثاليَّة ــ وَالصُّورة البلاغيَّة، الَّتي تُجَسِّدُ "عشتار" الوثنيَّة، فِيْ مُتَنَسِّكَاتِهَا الأرضيَّة؛ لِلدَّلالة على أهمِّيَّة هذه المرأة، وَعُلُوِّ مكانتها فِيْ "الميثولوجيا" الجاهليَّة، وَلترسيخ التَّشاكل التَّناظريِّ، القائم بَيْنَ المرأه الإلهة وَالوثن الرَّمز، فِيْ بروز الأعضاء الأنثويَّة الإخصابيَّة؛ أَمَّا الأولى فَتُبْدِي ذلك لِعاشقها، فِيْ غرفة العبادة الجنسيَّة، داخل المعبد الأموميِّ؛ وَأَمَّا الدُّمية؛ فَقد أبان الفنَّان أبعادها العضويَّة الجنسيَّة بِشفافيَّة مطلقة.

وقد رَسَّخَ "الأعشى" الصُّورة ذاتها، فِيْ موقفٍ شعريٍّ آخرَ، فَتراه يقول(3):

[من الطَّويل]

وَحُورٌ كَأَمْثَالِ الدُّمَى، وَمَنَاصِفٌ،   وَقِدْرٌ، وَطَبَّاخٌ، وَصَاعٌ، وَدَيْسَقُ(4)

وَيُشَبِّهُ الشَّاعر الحور بِالتَّماثيل، كما يُعَدِّدُ بعضاً مِنْ ملامح الصُّورة الطَّقسيَّة، فِيْ الاحتفال الإخصابيِّ الكبير؛ فَهناك خَدَمُ المعبد الأموميِّ، وَالطبَّاخ الماهر فِيْ صناعة الطَّعام القربانيِّ، الْمُقَدَّم على موائد الرَّبَّة الكبرى، بِآنية الفضة الأبهى.

وَيُعَرِّجُ "الأعشى" على ذِكْرِ الصِّفات الرُّوحيَّة، وَالسِّمات الجسميَّة، كما يراها فِيْ أنثاه الشَّبيهة بِالدُّمية، فَيقول(5):

---

1) محرابها: أراد غرفتها. مَائِر: مُتَمَوِّج.

2) الحسين: إنتربولوجيَّة الصُّورة والشِّعر العربيُّ قبل الإسلام، ص149.

3) الدِّيوان، ص122.

4) المناصف: الواحد منصف، وهو الرُّخام. الدَّيْسَقُ: خِوَانٌ من فِضَّة.

5) الدِّيوان، ص130.

[من المديد]

حُرَّةٌ طَفْلَةُ الأَنَامِلِ كَالدُّمْـــ ـــيَــةِ لاَعَانِسٌ وَلاَ مِهْزَاقُ([1])

وَتَظْهَرُ المرأة على الصَّعيد الجسديّ، شابَّةً ناعمة الأصابع وَالأطراف؛ وَهذا مُؤَشِّرٌ حقيقيٌّ على دلالها وَنعمتها، وَفِيْ هذا السِّياق التَّوصيفيّ، يُشَبِّهُهَا الشَّاعر بِالتِّمثال البدين الممتلئ؛ على اعتبار أنَّ "السَّاميِّين" جميعاً، عُنُواْ بِتصوير المناطق الاخصابيَّة، وَاهتمُّوا بِتضخيم الجسد العشتاريّ المُؤَلَّه.

وَينفي الشَّاعر عَنِ المرأة المثلى صفة العنوسة، مُؤَكِّداً الضِّدَّ فِيْ كونها امرأةً شابَّةً مرغوبةً، لدى جميع الرِّجال، لا سيَّما إذا تعلَّق الأمر بِالجنس، وَفنون العشق وَالغرام؛ أمَّا على صعيد الرُّوح؛ فَتبدو المرأة حُرَّةً كريمةً، متخلِّقةً بِالخصال الطَّيِّبة الحميدة، كما أنَّهَا امرأةٌ وقورةٌ، لا تُهِيْنُ نفسها، وَلا تُقَلِّلُ من هَيْبَتِهَا، بِكثرة الضَّحك وَالمزاح.

وَلا غرابـــة فِيْ أَنْ يكون للدُّمـــى الأموميَّة، هذا الحضور الكبير عـــند "الأعشى"؛ لأنَّ ((الحياة الدينية الجاهلية ــ في عمومها ــ حياة وثنية، للدمى والتماثيل فيها حضور ملموس، وهي أشكال وتماثيل مجسمة لربات أو أرباب يعبدونها، ومن ثم كانوا يبالغون في تحسينها وتزيينها، لتخرج آية في الروعة والجمال فإذا عرفنا أن بعض هذه الدمى أو التماثيل كانت على هيئة فتاة عارية، بدينة في كل أعضائها لتمثل الخصوبة أو الأمومة، أدركنا المبرر الفني للاعتماد على هذه الدمى للكشف عن جمال المحبوبات))([2]).

وَيفخر "عبيد بن الأبرص" بِقبيلته، وَبمأوى إبلها وَمَرابعها، كما يفخر بِالنِّساء الجميلات المشرقات، وَيقول([3]):

[من الخفيف]

وَمُرَاحٍ وَمَسْرَحٍ وَحُلُولٍ وَرَعَابِيْبَ كَالدُّمَى وَقِبَابِ([4])

فَالنِّساء الجميلات البيضاوات، يُشْبِهْنَ التَّماثيل الضَّاربة إلى الْحُمْرَةِ، الشَّاخصة فِيْ محاريب المعبد الأموميّ؛ حيث يُؤَدِّي سَرَاةُ القوم ــ وسطاء القبيلة الرُّوحيُّون، وَناقلوا الهمِّ

---

1) الحرَّة: الكريمة. طفلةٌ: ناعمةٌ. الْعَانِسُ: الَّتي كبرت في بيتها ولم تتزوَّج. المهزاق: كثيرة الضَّحك.

2) نبوي، د.عبد العزيز: المرأة في شعر الأعشى ــ دراسةٌ تحليليَّةٌ ــ دار الصَّدر لخدمات الطِّباعة، مصر، 1987م، ص95.

3) الدِّيوان، ص36.

4) الْمُرَاحُ: الحظيرة. الْمَسْرَحُ: المرعى. الحلول: الإقامة. الرَّعابيب: جمع رعبوبة، وهي المرأة البيضاء النَّاعمة. الدُّمى: جمع دمية، وهي الصُّورة فيها حُمْرَةٌ.

البشريّ وَالشُّجون ــ أفعال العبادة النُّسُكيَّة، لِربَّتهم الجاهليَّة المثلى، وَيستلزم حضور التِّمثال الأموميّ، فِيْ معبد "عشتار" القبليّ، القيام بِالطُّقوس العباديَّة المختلفة؛ الَّتي تُؤْتِي ثمارها بِاخضرار المراعي، وَازدهار الحركة الحيوانيَّة فيها، لِلنِّياق وَالْعِشَارِ المنجبات؛ وَهذا دليلٌ على ارتباط الْخِصْبِ فِيْ المرابع العربيَّة، بِحضور الأُمّ الجاهليَّة، وَثَنَاً وَرَمْزَاً.

وَيعرض "عبيد بن الأبرص" صورة الدُّمية الأسيرة، قَائلاً([1]):

[من مجزوء الكامل]

وَأَوَانِــسٍ مِثْــلِ الدُّمَـــى ... حُوْرِ الْعُيُــونِ قَدِ استَبَـيْنَا([2])

فَقد شمل الأسر نساءً طيِّبات الْخُلُق، جميلات الْخَلْقِ، تبدو على أجسادهنَّ آمارات النِّعمة وَالتَّرف مِنْ: بدانةٍ، وَبياضٍ، وَدلالٍ، وَتتبدَّى هذه الصِّفات بِصورةٍ أكبرَ، فِيْ الصَّدر وَالأرداف؛ حيث المناطق الأكثر خصوبةً، فِيْ جسد المرأة المثال، وَالمتَّصلة بِالفعل الشَّهوانيّ؛ الْمُؤدِّي إلى الأمومة؛ وَلذلك يُشَبِّهُ الشَّاعر هاتيك النِّسوة بِالدُّمى الأموميَّة البدينة، الْمُظْهِرَةِ مناطق الخصوبة الأنثويَّة الأثيرة، على نحوٍ قداسيٍّ فريدٍ.

وَوصف الشَّاعر جمال العيون الأنثويَّــة، حين شكَّلت العامل الإغرائيَّ الأوَّل للرَّجــل، الَّذي قد يُؤْسَــرُ إذا ما رَمَتْهُ المـــرأة بِسِهَامِ لِحَاظِــهَا؛ لأنَّه يرى فِيْ اللَّونَــيْن: الأبيض، وَالأسود ــ المتموضعَيْن فِيْ العَيْن الحوراء ــ الأمومة فِيْ ثنائيَّتها الأسطوريَّة الفريدة، بِاعتبارها ربَّةً للحياة وَالموت، الضِّدَّيْن اللَّذَيْن أرَّقا الشَّاعر الجاهليَّ، وَالكاهن الأموميَّ، زمناً طويلاً.

تلكم هِيَ رؤية شعراء المعلَّقات للمرأة الدُّمية، فِيْ نتاجهم الشِّعريِّ الغنائيِّ؛ فَهِيَ التِّمثال المحفوف بِالهيبة، وَالعظمة، وَالوقار، الْمُتَمَوْضِعُ فِيْ المحراب المكرَّم، وَقدس الأقداس، يحوطه العبَّاد المترفون، وَالمنتشون تحت تأثير الخمرة المعتَّقة، وَالإماء القائمات على الرَّقص الدِّينيّ، وَالإغراء الجنسيّ، فِيْ شعائرَ طقسيَّةٍ، تسبق الفعل الاخصابيَّ الذَّكريَّ الأنثويَّ، داخل الغرف المعدَّة للطَّبقة المالكة، وَالإناث الرَّاغبة، بِاللَّذَّة القابلة؛ فَيكون التَّوحُّد الجسديُّ، وَالقربان الجنسيُّ، حين تُقَدَّمُ البكارة الأنثويَّة، للدُّمى الأموميَّة، الممثِّلة للأُمّ الجاهليَّة.

وَتظهر التَّماثيل الأموميَّة فِيْ أحسن حالٍ؛ ذلك أنَّها صُنِعَتْ مِنَ الرُّخام وَالْجِصّ، كما زُيِّنَتْ بِالْحُلِيّ العسجديَّة، وَرُصِّعَتْ محاريبها بِالدُّرّ وَالياقوت، وَمُوِّجَتْ بِالذَّهب؛ مِمَّا يدلُّ على قداستها فِيْ المعبد الجاهليّ، بِاعتبارها تجسيداً وثنيَّاً رامزاً، لِلحضور الأموميّ الكونيّ.

---

1) الدِّيوان، ص120.

2) الأوانس: جمع آنسة، وهي الَّتي يُؤْنَسُ لحديثها. حور العين: جمع حوراء، وهي شدَّة بياض وسواد العين. استبينا: أسرنا.

وقد أدّى التنوُّع العباديُّ، فِيْ عقائد "الجاهليّين" النَّجميَّة؛ إلى تشكيل ((البنية التحتية للثقافة العربية بعامة والثقافة الشعرية بخاصة، ومن هنا كان ارتباط صورة المرأة في الشعر الجاهلي، بصور الدُّمى والتماثيل التي كانت تقام في تلك المعابد))([1]).

وَأيّاً كان الأمر؛ فَإِنَّ الدُّمية تُجَسِّدُ التَّواجد الأرضيَّ، وَالحضور الوثنيَّ، وَالرَّمز الأسطوريَّ، الَّذي أجلَّه الكاهن الجاهليُّ أيَّمــا إجلالٍ، وَصرف له مِنْ وقته جلَّه وَالمال؛ طلباً للخيريَّة وَحســن المآل، وَهبات ربَّة الْخِصْبِ وَالغلال، كما أنَّــهُ ((تجسيد التركيب القائــم علــى اللات = الإلهة، والعزّى = المطلقة القدرة، ومناة = إلهة القدر والموت))([2]).

وَيُنْبِئُ لون الدُّمى الضَّارب إلى الْحُمْرَة؛ بِحجم القرابين الحيوانيَّة، وَالأضحيات البشريَّة، الْمُقَدَّمَةِ ضمن شعيرة السَّفح الفدائيَّة؛ لِغاية تحقيق الآمال البشريَّة الجمعيَّة، ممثَّلةً فِيْ الخصوبة الواعدة، وَالحياة النَّمائيَّة الهانئة.

1) الحسين: إنتربولوجيَّة الصُّورة والشِّعر العربيُّ قبل الإسلام، ص153.

2) لبيب، د.الطَّاهر: سوسيولوجيا الغزل العربيِّ ــ الشِّعر العذريُّ نموذجاً ــ ترجمة وتقديم: د.محمَّد حافظ دياب، سينا للنَّشر، القاهرة، مصر، ط1، 1994م، ص106.

الْمَطْلَبُ الرَّابِعُ: صُوْرَةُ الْمَرْأَةِ الأُمِّ:

عُنِيَ شعراء المعلّقات بِتصوير الأمومة الكونيّة، فِيْ جميع جوانبها: النّفسيّة، وَالعاطفيّة، وَالواقعيّة، كما حفلوا بِتصوير الممارسات الأموميّة المشعّة بِدلالات الإخصاب، وَأطوار الإنجاب: كَالحمل، وَالولادة، وَالإرضاع؛ ((ولهذا المقصد والدور العظيم الذي تضطلع به الأم، فإن العربي منذ العصور القديمة كان أشد فخراً واعتزازاً بأمه، مشيداً بفضلها ومكانتها في الأسرة ومدى حاجته لها))([1])، وَقد بلغ تكريم الأمّ ذروته فِيْ العصر الجاهليّ، حين انتسب كثيرٌ مِنَ العرب إلى أُمّهاتهم([2])، وكيف لا يكون هذا الانتساب للأصل الإلهيّ، الّذي صدرت عنه كُلُّ الخلائق البشريّة، فضلاً عَنِ الكائنات النّباتيّة وَالحيوانيّة([3]).

ولَم يقف التّصوير عند عالم الإنسان، بل تعدّاه لِيشمل عالم الحيوان، لا سيّما الحيوانات الّتي اعتلقت مع المرأة الإلهة، فِيْ روابطَ دينيّةٍ رمزيّةٍ، كَالظّبية وَالبقرة المقدستَيْن على سبيل المثال.

وَقد ذكر "امرؤ القيس" جانباً مِنْ مظاهر أمومة المرأة المثال، فِيْ تضاعيف الموقف الشّعريّ الطّلليّ، فَقال([4]): [من الطّويل]

كَدَأْبِكَ مِنْ أُمِّ الْحُوَيْرِثِ قَبْلَهَــــا ... وَجَارَتِهَـــا أُمِّ الرَّبَـــابِ بِمَأْسَـــلِ([5])

إِذَا قَامَتَا تَضَوَّعَ الْمِسْكُ مِنْهُمَـــا ... نَسِيْمَ الصَّبَا جَاءَتْ بِرَيَّا الْقَرَنْفُلِ([6])

((وتتبع الشاعر في نسائياته يضع أمامنا ملاحظة لها أهميتها، وهي وجود علاقة تلازم بين مواقف الشدة والحديث عن المرأة، وفي هذا الحديث ينكشف تيار من الحنين الجارف إلى أحضان (المرأة الأم) تصريحاً أو ضمنياً))([7]).

---

1) المبيضين، ماهرأحمد علي: الأسرة في الشّعر الجاهليّ ــ دراسةٌ موضوعيّةٌ وفنّيّةٌ ــ (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة مؤتة، الأردن، 1998م، ص119.

2) يُنظر: الحوفي: المرأة في الشّعر الجاهليّ، ص88 ــ 112.

3) ينظر: الصّائغ، عبد الإله: الزّمن عند الشّعراء قبل الاسلام، منشورات وزارة الثّقافة والإعلام، العراق، ط1، 1982م، ص209 ــ 214.

4) الدّيوان، ص32.

5) الدّأب: العادة. مأسَل: بفتح السّين، جبلٌ بعينه. مأسِل: بكسر السّين، ماءٌ بعينه.

6) ضاع الطّيب وتضوّع: إذا انتشرت رائحته. الرّيّا: الرّائحة الطّيّبة.

7) عبد المطّلب، د.محمّد: قراءةٌ ثانيةٌ في شعر امرئ القيس، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر ــ لونجمان ــ مصر، ط1، 1996م، ص75.

فَحديث الشَّاعر فِيْ معلَّقتـــه يدور حول عادةٍ دينيَّـــة، دأب الشَّاعر عَلَىْ أداءها، بِمشاركـــة "أُمِّ الْحُوَيْرِثِ" وَ"أُمِّ الرَّبَابِ"، قبل أن يكون الفراق الكبير للحضور الأموميِّ، وَالتَّشتُّت الأليم للجمع البشريِّ.

وَإذا علمنا أنَّ المجال المكانيَّ للصُّورة هُوَ "مَأْسَلْ" أو "مَأْسِلْ"، جبلٌ مِنْ جبال الأمومة فِيْ الأرض العربيَّة، أو موضعٌ لِلماء المقدَّس؛ ألفينا الصُّورة مشعَّةً بِدلالات الإخصاب عَلَىْ جميع المستويات؛ فَالجبل مقدَّس فِيْ فكر "السَّاميِّين" القدامى؛ لأنَّه حلقة الوصل بَيْنَ الأُمِّ ـ الأرض وَ"عشتار" ـ السَّماء، كما أنَّه شكَّل أداة الاتِّصال الجنسيَّة الأولى بينهما، وَأدَّى إلى ولادة مظاهر الطبيعة الأرضيَّة وَالسَّماويَّة كافَّةً، وَقد رأينا قبلاً أنَّ المعابد العشتاريَّة، ابْتُنِيَتْ عَلَىْ قمم الجبال؛ لِتكونَ أكثر قُرْبَاً مِنَ الألق السَّماويِّ الأموميِّ، كما وقفنا على الشَّعائر الجنسيَّة المقدَّسة، الَّتي مُوْرِسَتْ فِيْ المعابد المكرَّمة؛ إمعاناً فِيْ العبادة الإباحيَّة، الْمُقَدَّمَةِ لِربة اللَّذائذ الجنسيَّة.

وَتحمل الكاهنات مسمَّيات الأمومة؛ فَهُنَّ ـ بِلا ريب ـ ممثِّلات الأُمِّ الكونيَّة الكبرى، على الصَّعيد البشريِّ الكهنوتيِّ، وَأولاهما: "أُمُّ الْحُوَيْرِثِ"، ذات الصِّلة الوثيقة بِفعل الحرث، بِمختلف مستوياته، وَسائر تجلِّياته، فِيْ العوالم: الإنسانيَّة، وَالحيوانيَّة، وَالنَّباتيَّة، كما أنَّها تشعُّ بِمعاني الخصوبة فِيْ المستوى الدَّلالـــيِّ؛ فَـــ"الْحَرْثُ وَالْحِرَاثَةُ": ((الْعَمَلُ فِي الأَرْضِ زَرْعَاً كَانَ أَوْ غَرْسَاً، وَقَدْ يَكُونُ الْحَرْثُ نَفْسَ الزَّرْعِ))([1]).

هذا على صعيد النَّبات؛ أمَّا على صعيد الإنسان وَالحيوان؛ فَيدلُّ الحرث على الاتِّصال الجنسيِّ بَيْنَ الذَّكر وَالأنثى؛ وَالَّذي يُنْتِجُ الولد؛ فَالحرث الإنسانيُّ وَحتَّى الحيوانيُّ، يُشَاكِلُ الحرث الزِّراعيَّ، فِيْ وجوه تقليب المحروث وَإثارته، وَبذر البذور فيه؛ وَالنَّتيجة فِيْ كلَيْهما واحدةٌ؛ خصوبةٌ، فَحياةٌ، وَنماءٌ؛ ذلك أنَّ الأرض تختزن البذور فِيْ رحمها، وَتغذوها بِمائها، كما تُخَبِّئُ الأُمُّ الأرضيَّة، وَالبشريَّة، وَالحيوانيَّة، جنينها فِيْ رحمها، وَتهبه رعايتها؛ ثُمَّ تكون مرحلة التَّكوُّن وَاكتمال الْخَلْقِ؛ فَالولادة النَّباتيَّة؛ وَالمخاض البشريُّ وَالحيوانيُّ.

كما يحمل "الحرث" دلالة الحرب وَالموت، مِنْ خلال القوس، أكثر الأدوات الحربيَّة شيوعاً وَاستخداماً، فِيْ المعارك السَّاميَّة القديمة؛ فَـــ((حَرَثْتُ الْقَوْسَ أَحْرُثُهَا: إِذَا هَيَّأْتُ مَوْضِعَاً لِعُـــرْوَةِ الْوَتَرِ))([2])، وَهذا يتناسب مع الوجه الأموميِّ الأسود، بِاعتبارها ربَّة الحرب، وَالموت، وَالدَّمار.

---

1) ابن منظور: لسان العرب، مادَّة (حرث).

2) نفسه، مادَّة (حرث).

وَيُشِعُ "الحرث" بدلالةٍ دينيَّةٍ مُهِمَّـةٍ؛ فَـ((الْحَرْثُ: تَفْتِيشُ الْكِتَابِ وَتَدَبُّرُهُ ...))([1])، وَالمقصود ــ بطبيعة الحال ــ الكتاب المقدَّس، أيَّاً كانت الدِّيانة التي يتبعها، وَإن اكتسبت اللَّفظة خصوصيَّةً فِيْ المعجم الإسلاميِّ؛ حيث استُخْدِمَتْ لِلدَّلالة عَلَىْ تدبُّر القرآن الكريم، وَالعمل الصَّالح.

وَلَم تكن "أُمُّ الرَّبَابِ" غائبةً عَنِ الإشعاع الإخصابيِّ، وَالإدلال الدِّينيِّ؛ فَتَدلُّ مفردة "ربّ" على الرُّبوبيَّة وَالملوكيَّة([2])؛ كما أنَّ كلمة "الرَّبَابِ" تُشِيْرُ إلى السَّحاب الأبيض، وَاستُخْدِمَتْ لفظة "الرَّبْرَبِ"؛ لِلدَّلالة عَلَىْ قطيع البقر الوحشيِّ([3]).

فَالمرأتان اللَّتان اعتاد الشَّاعر غشيانهما فِيْ ليالِي الفسق وَاللَّذَّة، عزيزتان كريمتان، مضطلعتان بِواجباتٍ كهنوتيَّةٍ عظيمةٍ، تشمل الرِّعاية المقدَّسة، لِلمعابد الأموميَّة المكرَّمة، كما أنَّهما تقومان بواجبات الحرث الجنسيِّ القربانيِّ؛ لِتربُّعهما عَلَىْ قِمَّةِ الْهَرَمِ الكهنوتيِّ النِّسائيِّ؛ وَلِذلك توجَّب عليهنَّ النُّهوض بِتكاليف هذه المنزلة؛ وَأدائها مع الكاهن الرَّجل خَيْرَ أداء.

وَترمز الكاهنتان إلى الفعل العباديِّ الجنسيِّ، وَالمراحل التَّالية لِذلك؛ حين يتحقَّق الرِّضا العشتاريُّ، وَتحلُّ نَعْمَاؤُهَا فِيْ الأرض القاحلة؛ فَتزدهر عوالم النَّبات، وَتتكاثر قطعان الحيوانات، كما تُرْسِلُ السَّحائب الأنواء، وَاهِبَةً الأرض، وَنباتها، وَحيوانها، وَإِنْسَانَهَا الماء، الَّذي يُشَكِّلُ الرَّكيزة الأساسيَّة، لِجميع الأحياء الأرضيَّة.

وَيصف الشَّاعر جمال الكاهنتَيْن الأثيرتَيْن وَحُسْنهما، مِنْ خلال الصُّورة الحركيَّة الشَّمِّيَّة، فِيْ البيت التَّالي؛ فَهنَّ مِنَ النِّساء النَّاعمات المنعَّمات، اللَّواتي أَلِفْنَ الاستعطار بِالمسك الْمُضَمَّخِ ثيابهنَّ المطرَّزة، وَأجسادهنَّ المرهفة؛ لِيكنَّ فِيْ رعاية الرَّبَّة المقدَّسة؛ ذلك أنَّ المسك المستخلص مِنَ الغزال الرَّمز، عِطْرُها الأثير فِيْ معابد الأمومة الجاهليَّة.

وَتهدف الكاهنتان مِنْ خلال التَّضمُّخ بِالطِّيب؛ إلى إغراء الكاهن الذَّكر، عاشق الجمال الأنثويِّ، وَالرَّائحة العطريَّة الأخَّاذة؛ فَتُثِيْرُ الرَّائحة الأموميَّة، الرَّغائب الشَّهوانيَّة، الكامنة فِيْ جسد الكاهن الأكبر؛ وَتُحَرِّكُ أمواهه الْمُخْصِبَةَ؛ مُحَفِّزَةً إيَّاه لاقتناص الفرصة المناسبة؛ بغية أداء الحرث الجنسيِّ؛ طلباً لِلْخِصْبِ العالميِّ.

وَقد شبَّه "امرؤ القيس" طيب ريَّا الكاهنتَيْن المرهفتَيْن، بِالنَّسيم الَّذي هَبَّ عَلَىْ "قرنفل"؛ فأتى بِنَشْرِهِ، وَعبَّقت رائحته العطرة سائر الأرجاء.

---

1) ابن منظور: لسان العرب، مادَّة (حرث).

2) ينظر: الرَّازي: مختار الصِّحاح، مادَّة (ربب).

3) ينظر: نفسه، مادَّة (ربب).

وَيُمْعِنُ الشّاعر فِيْ وصف الحركات الغزليّة الإباحيَّة، الجارية أحداثها فِيْ خِدْرِ المرأة الرّاحلة "عُنَيْزَة"؛ لِيَصِلَ إلى لحظات التّوسّل وَالإقناع، بِضرورة الاستسلام لِرغبته الجنسيَّة؛ وَتلبية حاجاته الغريزيَّة الآنيَّة؛ فَيقول([1]):

[من الطّويل]

فَمِثْلِكِ حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ وَمُرْضِـعٍ فَأَلْهَيْتُـهَا عَنْ ذِيْ تَمَائِـمَ مُحْـوِلِ([2])
إِذَا مَا بَكَى مِنْ خَلْفِهَا انْصَرَفَتْ لَهُ بِشِقٍّ وَتَحْتِـيْ شِقُّـهَا لَمْ يُحَـوَّلِ

فَقد اعتاد الشّاعر مضاجعة المرضعات، وَالمطفلات، وَالحوامل؛ فَهُنَّ الحقيقات بِالحرث الكهنوتيّ؛ وَالخبيرات بِالعمليّة الإخصابيَّة فِيْ جميع مراحلها؛ ابتداءً بِالضّجاع؛ وَانتهاءً بِإنجاب الولد وَرعايته.

كما أنّهنَّ يَعِشْنَ فِيْ حركةٍ جنسيَّةٍ إخصابيَّةٍ دَائِبَةٍ؛ وَتتمتّع أعضاؤُهنَّ الأنثويَّة، بِقمَّة النُّضج وَالاستعار الجنسيّ، فَما حاجة الشّاعر إذاً بِامرأةٍ لا تُطْرَقُ، وَلا تُنْجِبُ، وَلا تُجِلُ الحياة ؟!

وَيَصل الأمر بِالمرأة الْمُنْتَشِيَةِ، إلى حَدّ نسيان وليدها ــ الّذي عُلِّقَتْ عَلَيْ صدره التّمائم؛ منعاً للعين، وَدفعاً للأذى ــ وَذلك بِفعل الإيقاع الحركيّ، لِلحرث الذّكريّ الرّغائبيّ.

فَيبكي الطّفل، وَتتحرّك مشاعر الأمومة جنباً إلى جنبٍ، مع التّوقّد الجنسيّ، وَيُبْدِعُ الشّاعر فِيْ وَصْفِ الصُّورة الحركيَّة الإخصابيَّة فِيْ هذا البيت؛ لِيمزجَ بَيْنَ حالَتَيْن مِنْ حالات الإخصاب، الّتي كانت محطّ العناية البشريَّة، وَالنّظرة الكهنوتيَّة الإجلاليَّة، لِلجسد الأنثويّ المثاليّ، فِيْ العصر الجاهليّ؛ فَتنصرف المرأة بِشقّها الأعلى، لا سيّما ثديها؛ لِتُؤدِّيَ دورها الإحيائيّ تجاه وليدها، مَانِحَةً إيَّاه حليب الحياة.

وَتعود بنا الصُّورة السَّابقة، إلى النُّقوش المصوَّرَة، على جدران المعابد الأموميَّة المكرَّمة، الّتي تُظْهِرُ الرَّبَّة الكبرى بِصورتها البشريَّة؛ وَتجلّياتها البقريَّة؛ حين تهب الجموع الإنسانيَّة العابدة حليب الأمومة المقدَّس.

أمّا الشّقُّ السُّفليُّ، مِنَ الجسد الأنثويّ؛ فَمشغولٌ بِاستقبال البذور الذّكريَّة، وَتصل اللّذَّة الجنسيَّة فيه إلى أعلى درجاتها؛ لِيكونَ الإخصاب الجديد؛ الْمُؤدِّي إلى الحمل، وَمن ثَمَّ الإنجاب وَالإرضاع، وَهكذا تجري عجلة الحياة، على هذه الطّريقة الــ"أكرونولوجيَّة" (Acronology) اللاّزمة لاستمرار النَّوْعِ الإنسانيّ، وَالنّسل البشريّ، على ظهر الكوكب الأرضيّ، فِيْ مواجهة تحدّيات الزّمن العاتية، ممثّلةً فِيْ الموت وَالدّمار.

---

1) الدّيوان، ص35، 36.

2) الطُّروقُ: الإتيان ليلاً. الحبلى: المرأة الحامل. الْمُرْضِعُ: الّتي لها ولدٌ رضيعٌ.

وَنجد الصُّورة ذاتها، فِيْ محورها الرَّئيس، مع اختلافٍ يسيرٍ فِيْ بعض جزئيَّاتها، وَذلك فِيْ موضعٍ شعريٍّ آخرَ؛ إذ يُصَوِّرُ "امرؤ القيس" مطارحاته الغراميَّة، مع المرأة الشَّابَّة النَّاعمة، الَّتي تكفلت بِعناية وليدها وَإرضاعه، وَتركت لِعشيقها حرية الاستمتاع بِشقِّها السُّفليِّ؛ وَتُؤَكِّدُ الصُّورة الحاليَّة ــ كما سابقتها ــ عَلَىْ تعدُّد الوظائف الإخصابيَّة، الَّتي يستطيع الجسد الأنثويُّ القيام بها فِيْ آنٍ واحدٍ([1]).

وَيفتتح "امرؤ القيس" موقفاً شعريَّاً آخرَ، بِذِكْرِ "أُمِّ جُنْدُبٍ"، قَائِلاً([2]):

[من الطَّويل]

خَلِيْلَيَّ مُــرَّا بِيْ عَلَىْ أُمِّ جُنْدَبِ ... نُقَضِّ لُبَانَاتِ الْفُــؤَادِ الْمُعَــذَّبِ

فَإِنَّكُمَا إِنْ تَنْــظُرَانِيَ سَاعَـــةً ... مِنَ الدَّهْرِ تَنْفَعْنِي لَدَىْ أُمِّ جُنْدَبِ

أَلَمْ تَرَيَانِي كُلَّمَا جِئْتُ طَــارِقَــاً ... وَجَدْتُ بِهَا طِيْبَاً وَإِنْ لَمْ تَطَــيَّبِ

فَيُنَاشِدُ الشَّاعر صاحبيه أَنْ يَمُرَّا به على "أُمِّ جُنْدُبٍ"؛ لِيقضيَ معها ساعات العشق الإلهيِّ؛ الكفيلة بِشفاء القلب السَّقيم، فَوَصْلُ ساعةٍ مع "أُمِّ جُنْدُبٍ"؛ يهب الأمل للشَّاعر المحزون، وَيُبَدِّدُ آلامه وَالشُّجون؛ وَيمكن تلخيص الفائدة الإجماليَّة مِنَ الطَّقس الإخصابيِّ؛ بِنَيْلِ الرِّضا الأموميِّ، وَاستعادة الْخِصْبِ العالميِّ.

وَيُصَرِّحُ الشَّاعر بِالغاية الإخصابيَّة، فِيْ الصُّورة الحركيَّة البصريَّة، الَّتي تضمَّنها البيت الثَّالث؛ فَيهمُّ بزيارتها فِيْ اللَّيل؛ طلباً للمتعة الحسيَّة؛ وَيجد منها الرَّوائح العطريَّة، وَالطِّيب الَّذي يُعَبِّقُ أجواء مقامها الكهنوتيِّ، فِيْ غرفة الجماع العباديِّ.

وَملخَّص خَلَجَاتِ الشَّاعر الجاهليِّ، فِيْ الخطاب الدِّينيِّ الكهنوتيِّ، يكمن فِيْ أنَّه دائم الاضطراب وَالقلق، إذا كانت "أُمُّ جُنْدُبٍ" بعيدةً عنه، لكن سرعان ما تتبدَّد هذه المشاعر حال رؤيته لها، وَقضائه معها، زمناً مُتَّقِداً باللَّهو وَالمتعة.

فَالأمومة مأرب الشَّاعر، وَالارتماء فِيْ أحضانها؛ يُنْسِيْهِ كَرْبَهُ، وَيَسْلُو هَمَّهُ، وَيَجْلُو سَقَمَهُ، وَيُبَدِّدُ مُلِمَّتَهُ، وَيبعث الحياة فِيْ الرُّوح وَالجسد، وَيجلب الخصوبة وَالولد.

وَيذكر "امرؤ القيس" الأُمَّ الكونيَّة، فِيْ لحظات: التَّوجُّس، وَالقلق، وَالرِّيبة، الَّتي عاشها إبَّان تَنَكُّرِ العرب له، وتَلَكُّئِهِمْ عَنْ مساندته، فِيْ الثَّأر مِنْ قتلة أبيه ــ "بَنِي أَسَدٍ" ــ حيث يقول([3]):

[من الطَّويل]

لَهُ الْوَيْلُ إِنْ أَمْسَى وَلاَ أُمُّ هَاشِــمٍ ... قَرِيْبٌ وَلاَ الْبِسْبَاسَةُ ابْنَةُ يَشْــكُرَا

---

1) ينظر: امرؤ القيس: الدِّيوان، ص130.

2) نفسه، ص64.

3) نفسه، ص96، 97.

أَرَىٰ أُمَّ عَمْرٍو وَدَمْعُهَا قَدْ تَحَــدَّرَا بُكَاءً عَلَىٰ عَمْرٍو وَمَا كَانَ أَصْبَرَا([1])

فَالشَّاعر يتوعَّد أعداءه، وَيتهدَّدهم بِالهلاك وَالموت، وَيذكر "أُمَّ هَاشِمٍ" وَ"ابْنَةَ يَشْكُرَ"؛ لأمرٍ فِيْ نفسه؛ ولَعلَّ الأمر يتعلَّق بِالمساندة الرُّوحيَّة المعنويَّة، الَّتي ألهبت حماسة الشَّاعر، وَأمدَّته بِالقوَّة القتاليَّة فِيْ نزَالِ الأعداء؛ فَيستذكر فِيْ ساعات الشِّدَّة الأمَّ الحانية المحاربة؛ لأنَّ تذكُّرها يُطَمْئِنُ الرَّوْعَ، وَيُهَدِّئُ النَّفس، وَيجلب النَّصر، فِيْ المعركة المصيريَّة القابلة؛ فَالأُمُّ الكبرى ربَّة الحرب، تُسَانِدُ عبَّادها فِيْ ساحات الوغى، حين يشتدُّ وطيسها، وَيتناهى رَهَجُهَا، وَيُخَيِّمُ عليها شبح الموت، وَمارد القتل.

وَيصف الشَّاعر ـــ فِيْ صورته البصريَّة ـــ مشاعر الأمومة الفيَّاضة، بِالحبِّ، وَالعطف، وَالحنان، لحظة فراقها لابنها، وَكأنَّه يعقد مشاكلةً بَيْنَ عطف "أُمِّ هَاشِمٍ" عليه، وَعطف "أُمِّ عَمْرٍو" عَلَىْ رفيقه "عَمْرِو بْنِ قُمَيْئَةَ"؛ فَعطف الأولى يُكَافِئُ عطف الثَّانية، وَعطف كليهما؛ محاكاةٌ بشريَّةٌ خلاَّقة، للتَّحنان الأموميِّ الكبير.

وَيقف "امرؤ القيس" باكياً رحيل الأمومة، وَمظاهر الخصوبة، عَنِ الدِّيار الَّتي عَمُرَتْ بِحضورها، رَدْحَاً طويلاً مِنَ الزَّمان، وَيقول([2]):

[من المتقارب]

تَرُوْحُ مِـــنَ الْحَـــيِّ أَمْ تَبْتَكِرْ وَمَاذَا عَلَيْـــكَ بِـــأَنْ تَنْتَظِـــرْ؟

فَالأمُّ رحلت بعد تأجُّج نيران المعارك القتاليَّة، وَغابت معها مظاهر الخصوبة العالميَّة؛ لِتتبدَّى تالياً بِوجهها الأسود، باعتبارها ربَّةً مُحَارِبَةً مُدَمِّرَةً؛ فَيُوَجِّهُ الشَّاعر لِنفسه السُّؤال المصيريَّ: "وَماذا تنتظر؟"؛ لِيُحَرِّكَ فِيْ جَوَّاهُ حماسة الكاهن؛ لِلَّحاق بها، وَنَيْلِ رضاها، وَعلى الشَّاعر حينئذٍ، أَنْ يتوسَّل بِالقربان؛ تحقيق تلكم الغاية؛ فَينطلق فِيْ رحلة الصَّيد القربانيِّ، الَّتي يطمح مِنْ خلال السَّفح الحاصل فيها؛ إلى عودة التَّواصل الرُّوحيِّ، مع "أُمِّ تَبْتَكِرْ" ـــ معشوقته المثلى، وَأُمِّه الكبرى ـــ فَلا يُعقَلُ أن يرضى الشَّاعر المتيَّم، بِبَيْنِهِ عَنِ الحضن الأموميِّ الدَّافئ، الَّذي طالما رَفَدَهُ بِاللَّذَّة وَالْحُبِّ.

وتتَّضح الصُّورة الدِّينيَّة ـــ فِيْ لحظةٍ مِنْ لحظات الكشف النَّفسيِّ ـــ عند "عنترة"، فَيُصَرِّحُ بِالعلاقة التَّوافقيَّة، بَيْنَ الجدب وَرحيل الأمِّ الكونيَّة، قَائِلاً([3]):

---

1) أُمُّ عمرو: هي أُمُّ عمرو بن قميئة الَّذي صحبه في سفره. وما كان أصبر: أيْ وما كان أصبرها قبل فراق ابنها.

2) الدِّيوان، ص109.

3) الدِّيوان، ص14، 15.

[من الكامل]

حُيِّيتَ مِنْ طَلَلٍ تَقَادَمَ عَهْدُهُ أَقْوَى وَأَقْفَـرَ بَعْـدَ أُمِّ الهَيْثَمِ([1])

حَلَّتْ بِأَرْضِ الزَّائِرِينَ فَأَصْبَحَتْ عِسِرًا عَلَيَّ طِلاَبُكِ ابْنَةَ مَخْرَمِ([2])

فَيُوَجِّهُ الشَّاعر التَّحيَّة، لآثار الدِّيار العافية، بعد رحيل "أُمِّ الْهَيْثَمِ"، تلك الَّتي شملته بِعطفها قبلاً، فِيْ رحاب الدِّيار السَّعيدة؛ أَمَّا الواقع فَجِدُّ أليم؛ لقد غابت الأمومة، وَانتفت معها كُلُّ مظاهر الخصوبة، فِيْ مرابع القبيلة المكروبة، وَتبدَّلت السَّعادة حزناً عميماً، يَلُفُّ الجمع القبليَّ، الَّذي حَظِيَ بِالثِّمار الخيريَّة، لِهذه العلاقة الإخصابيَّة، فِيْ الْحِقَبِ الزَّمَانيَّة النَّمائيَّة.

فَترمز "أُمُّ الْهَيْثَمِ" لِلأمومة الكبرى، وَمظاهرها الإخصابيَّة القصوى، فِيْ الصُّعُد الأرضيَّة العظمى؛ ذلكم جميعه إذا كانت حاضرةً؛ فَإِن غابت تبدَّلت المعالم، وَتغيَّر وجه الأمومة الأبيض؛ مُتَحَوِّلاً إلى الضِّدِّ الأسود؛ لِتزحفَ تجاه الأعداء، الَّذين تتعالى أصوات الحماسة فيهم، كما الأسود الضَّارية، حين تطلب فرائسها الحيوانيَّة الواهنة، وَتُبَاشِرُ فيها فِعلَي: الذَّبح، وَالتَّقتيل؛ فَيتعذَّر على الشَّاعر وِصَالها؛ لِشدَّة غضبها، وَانشغالها بِوظائف العقاب وَالتَّطهير، فِيْ الحروب الْمُشْتَمِلَةِ بِالتَّدمير، الَّتي أشعلت فتيلها؛ لِتَمِيْزَ العابد مِنَ المنافق، وَتتبيَّن الْمُحِبَّ مِنَ الكافر؛ فتكافئ المحسن على إحسانه، بِخَيْرِ ما تُرْسِلُهُ الأُمُّ الكونيَّة إلى عبَّادها، وَتسلب المسيء روحه، وَتُذْهِبُ ماله، وَتُفَرِّقُ جَمْعَ أهله؛ فَيكون الدَّم البشريُّ المسفوح؛ دَالاً على انقضاء المعصية وَالكفر، وَاستئناف اللَّهو وَالسَّمَرِ؛ كما يُنْبِئُ بِتجدُّد الولاء وَالطَّاعة، لِتجسيداتها الوثنيَّة، وَترميزاتها: النَّباتيَّة، وَالحيوانيَّة، وَالإنسانيَّة.

وَقد أدرك الشَّاعر الدَّوْرَ الاستشرافيَّ، الَّذي يترتَّب عليه القيام به، فِيْ ذلك الواقع الأليم؛ لاستعادة الحنان الأموميِّ العظيم، وَالحضور الْخِصْبِيِّ العميم؛ فَشَحَنَ الطَّاقة الرُّوحيَّة الخارقة، الكائنة فِيْ أعماقه، وَشَحَذَ الهِمَّة القتاليَّة الفائقة، الكامنة فِيْ جواه؛ لِيشغلَ وظيفة الأداة القاتلة، مِنْ لدن الرَّبَّة المحاربة؛ علَّ ذلكم يُعِيْدُ مظاهر الْخِصْبِ الذَّاهبة.

وَيُرَسِّخُ "لبيد بن ربيعة" القيم الأموميَّة، فِيْ الفكر "الميثولوجيِّ" الجاهليِّ، كما يُجَسِّدُ الولاء الإنسانيَّ المطلق لها، فَيقول([3]):

[من الطَّويل]

دَعَتْنِي وَفَاضَتْ عَيْنُـهَا بِخَـدُورَةٍ فَجِئْتُ غِشَاشًا إِذْ دَعَتْ أُمُّ طَارِقِ([4])

---

1) أُمُّ الْهَيْثَمِ: كنية عبلة.

2) الزَّائرون: الأعداء، كأنَّهم يزأرون، كما يزأر الأسد.

3) الدِّيوان، ص228.

4) خدورةٌ: موضعٌ ببلاد بني الحارث بن كعبٍ. غِشَاشاً: مُسْرِعاً.

وَيستجيب الشَّاعر الجاهليُّ لِلعاطفة الأموميَّة الأرضيَّة، الرَّامزة للأمومة الإلهيَّة؛ فَيُلَبّي الرَّغبة الجامحة لمعشوقته "أُمِّ طَارِقٍ"، من خلال الفعل الحركيِّ، الَّذي يُجَسِّدُ تَوقَ الطِّفل الذَّكـريِّ؛ لِلقاء الأُمِّ الحانيـة؛ أَمَلاً فِيْ نَيْلِ الْوِصَـالِ، مِنْ ربَّة السِّلْم وَالقِـتال؛ وَيُشِيْرُ الاسـم الأموميُّ ــ فِيْ البيت السَّابق ــ إلى فِعْلِ الطَّرْقِ الرَّغَائِبِيِّ، كما يرتبط بِزمان اللَّيْلِ؛ الْمُحِيْلِ إلى حركات الاعتلاء الذَّكريِّ؛ وَالتَّلوي الأنثويِّ؛ فِيْ طَقْسِ الْحَرْثِ الجنسيِّ.

وَيبلغ التَّعلُّق بالأُمِّ المخصبة مبلغاً عظيماً؛ يُخْرِجُ "لبيداً" عَنْ طَوْرِهِ، وَيسلبه عقله، وَيُذْهِبُ حِلْمَهُ، وَيُبَدِّدُ حكمته، يقول([1]):

[من البسيط]

أُمَّ الْوَلِيدِ وَمَنْ تَكُونِي هَمَّهُ ... يُصْبِحْ وَلَيْسَ لِشَــأْنِهِ بِحَلِيمِ

فَهمُّ الشَّاعر الكاهن منصبٌّ على إرضاء الإلهة الأمِّ، بِصلواته، وَأضحياته، وَقد استغرق الشَّاعر فِيْ تلك الأفعال العباديَّة زمناً طويلاً، وَبذل فيها جهداً عظيماً؛ فَذهب عقله، وَتبخَّر حِلْمُهُ، وَبَدا سليب الفكر، كفيف البصر، لا يملك مِنْ أمره شيئاً، وَهمُّه الوحيد، استمراريَّة أفعال الخضوع وَالولاء، للأُمِّ الكونيَّة العذراء، مالكة أمره، وَمُدَبِّرَةِ خِصْبِهِ.

وَيقرن "الأعشى" الأُمَّ بِالظَّبية، ذَاكِراً العشق الإلهيَّ، الجارية وقائعه بِرعايتها، فَيقول([2]):

[من الخفيف]

ظَبْيَةٌ مِنْ ظِبَاءِ بَطْنِ خُسَافٍ، ... أُمُّ طِفْلٍ بِالْجَــوِّ غَــيْرِ رَبِيْبِ([3])

وَيُشَبِّهُ الشَّاعر "قُتَيْلَةَ" بِالظَّبية الْمُطْفِلَةِ، جميلة الْخَلْقِ، المنمازة بِبياضها وَرشاقتها؛ لِتأكيد معاني: الطُّهر، وَالحيويَّة، وَالشَّباب، وَالمظهر اللافت الَّذي سعى الشَّاعر لِتسجيله، فِيْ تضاعيف الصُّورة الدِّينيَّة، هُوَ العطف الأموميُّ الفريد؛ فَكما تحنُّ الظَّبية عَلَىْ وليدها، تُرْسِلُ "أُمُّ طِفْلٍ" ثديها لِربيبها، وَتُلْقِمُه إِيَّاه؛ لِتمنحه حليب الأمومة الطَّاهر؛ فَالشَّاعر يُؤْثِرُ هذه المرأة دون سواها؛ لِتَبَدِّي المظاهر الإخصابيَّة فيها، مِنْ خلال المستويَيْن: الرُّوحيِّ، وَالجسديِّ، وَيُعَزِّزُ الشَّاعر ــ بِتشبيهه البلاغيِّ ــ المعتقد الدِّينيَّ السَّائد، بِربوبيَّة الغزالة، وَرمزيَّتها للأُمِّ الجاهليَّة الكبرى.

---

1) الدِّيوان، ص107.

2) الدِّيوان، ص27.

3) بَطْنُ خُسَافٍ: برِّيَّةٌ بَيْنَ بالس وحلب. الْجَوُّ: ما انخفض من الأرض. الرَّبيب: ابن المرأة.

وَيمدح الشَّاعر الجاهليُّ "المحلّق بن خنثم بن ربيعة"؛ لإكرامه له، حين وفد عليه فِيْ "مَكَّةَ"، أيَّام سوق "عُكَاظ"؛ فَيستذكر رضاعتهما مِنْ ثدي أُمٍّ واحدةٍ؛ ممَّا يعني ديمومة صداقتهما وَأُخوتّهما([1]).

وَأرى أنَّ الأمومة هنا، رمزٌ للوحدة العقديَّة فيما بينهما؛ مِنْ حيث تقديم الواجبات العباديَّة، للأُمِّ الجاهليَّة، وَإفرادها بِالولاء وَالطَّاعة النُّسُكيَّةِ.

وَيُعَرِّجُ "زهير" على ذكر أطلال الدِّيار، الَّتي فارقتها "أُمُّ مَعْبَدٍ"؛ فَغدت خاويةً مُقْفِرَةً، إلاَّ مِنَ الآثار الدَّارسة، وَيقول([2]):

[من الطَّويل]

غَشِيْتُ دِيَاراً بِالْبَقِيْــعِ فَثَهْمَدِ	دَوَارِسَ قَدْ أَقْوَيْنَ مِنْ أُمِّ مَعْبَدِ

وَيُجَدِّدُ الشَّاعر العهد وَالولاء، وَيستغرق فِيْ صلواته البكائيَّة وَالدُّعاء، المرفوعة لربَّة الْخِصْبِ وَالنَّماء، صاحبة المعبد الكبير، الَّذي طالما حفل فِيْ الأزمنة الغابرة بِالعبَّاد، لكنَّ الأحوال تبدَّلت بِرحليها، فَرأى الشَّاعر سوداويَّة الوجه الأموميِّ الْمُدَمَّرِ؛ مِنْ خلال غياب الْخِصْبِ، وَحلول القحط وَالجدب.

وَيُظْهِرُ "زهير" الحزن ذاته، بِرحيل "أُمِّ أَوْفَى" الْمُخْصِبَةِ؛ لأنَّ ذلك يعني ــ بِالضَّرورة ــ حتميَّة الغياب الإخصابيِّ، وَانتفاء التَّواصل الرُّوحيِّ، مع المرأة الحانية([3]).

وَأيَّاً كان الشَّأن؛ فَإنَّ "المرأة ــ الأُمّ" لقيت اهتماماً بالغاً، عند شعراء المعلَّقات؛ فَحفلوا بِتصويرها، أُمَّاً حاملاً، وَمرضعاً، وَمطفلةً، كما صوَّروا ليالي العشق وَاللَّذَّة، الَّتي قُضِيَتْ بِصحبتها؛ لأنَّها وسيلة استجلاب الْخِصْبِ المنشود، وَالنَّماء المحمود.

وَيمكن تفسير المزاوجة بَيْنَ العاطفة الأموميَّة وَالْحَرْثِ الجنسيِّ، فِيْ الصُّورة الدِّينيَّة الجاهليَّة، بِتسليط الضَّوء على بعض الأساطير السَّاميَّة وَالغربيَّة، الْمُعْتَقِدَةِ أنَّ الأُمَّ الكونيَّة الكبرى، أنجبت ابنها "تمُّوز" أو "أوزيريس"، وَقَدَّمَتْ له واجب الرَّضاعة، وَمظاهر العطف وَالرِّعاية، كما وهبته جسدها؛ لِغاية المتعة الجنسيَّة؛ الْمُوَلِّدَةِ للقوى الإخصابيَّة العالميَّة.

وَقد أُعْجِبَ الشُّعراء الجاهليُّون بِالجانبَيْن: الخيريِّ، وَالحسِّيِّ، فِيْ الحضور الأموميِّ، لكنَّهم كانوا أكثر ولعاً بِالجانب الأوَّل؛ ((فليس الجمال هو الصورة الحسية التي تحدث في النفس لذة حسية جمالية، وإنما الجمال الحقيقي هو جمال الحق أو جمال الخير))([4]).

---

1) ينظر: الأعشى: الدِّيوان، ص125.

2) الدِّيوان، ص19.

3) ينظر: نفسه، ص57.

4) بدوي، د.عبد الرَّحمن: الموسوعة الفلسفيَّة، المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر، ط1، 1984م، 1: 188.

وَقد قرن الشُعراء بَيْنَ "المرأة ــ الأمّ" وَ "الظَّبية ــ الأمّ"؛ لإبانة جوانب التَّشاكل بَيْنَ الرَّمز المقدَّس وَالإلهة الكبرى، فِيْ بذل مشاعر العطف الأموميّ، وَإبداء الجمال الأنثويّ، الْمُفْعَم بِالحيوية وَالنَّضارة؛ وَالْمُؤَدِّي إلى حدوث الأثر الإغرائيّ، الَّذي يُشَكِّلُ الحلقة الأولى، مِنْ حلقات الحرث الطَّقسيّ.

وَقد تردَّدت هذه المشاكلة التَّناظريَّة، وَتعدَّدت أوجهها، وَتنوَّعت رموزها؛ فَالنَّعجة وَالنَّاقة تُشَاكِلاَنِ الأمّ الكبرى، فِيْ الوظائف الإخصابيَّة، وَالمظاهر الأموميَّة، لكنَّنا سنترك الحديث عَنْ هذا الجانب؛ لِنُعَاوِدَ دَرْسَهُ فِيْ سياق التَّنظير لِرمزيَّة تلكم الحيوانات المثلى، لِلأُمّ الجاهليَّة الكبرى.

((لقد عمل معظم شعراء الجاهلية على بناء صورة المرأة ــ الأمّ من خلال العناصر المقدَّسة التي كانت تكتنف الحياة الطقسية عند الشعوب القديمة، وذلك لأنها تشكل القواعد العامة لثقافتهم، والأطر العريضة للجوهر الفكري الذي يملأ نفوسهم وقلوبهم))([1]).

وَيُلاَحَظُ ممَّا سلف؛ أنَّ شعراء المعلَّقات صوَّروا المرأة المثلى، مِنْ خلال وظائفها الإخصابيَّة، وَعمليَّاتها الإحيائيَّة؛ وَلذلك سلكوا سبيل التَّعرية الجسديَّة؛ لإبانة الوظائف الإلهيَّة؛ فَكانوا مغرمين بِالصِّفات الجسمانيَّة البارزة، فِيْ جسد المرأة الكاهنة؛ وكانوا يُحِبُّوْنَ ((المرأة الفخمة التي يضيق الباب عن جسمها، والتي تعجز عن أن تنهض من الأرض إلا بمعونة جواريها، وكان الجاهليون يحبون الحور "شدة البياض في بياض العين وشدة السواد في سوادها"، وكانوا يحبون الشَّعر الكثيف الوافر "الطويل" الأسود الجعد، ويحبون الرأس البيضاوي الذي يكون فيه الخد أسيلاً "طويلاً"، كما يكرهون اللون الأمهق "الذي لا يخالط بياضه حمرة أو صفرة"، وكذلك كانوا يحبون العنق الطويل))([2]).

وَقد أبانوا تلكم الصِّفات المثاليَّة، مِنْ خلال صورٍ دينيَّة، مُشْبَعَة بِالرُّموز الإخصابيَّة، نباتيَّة كانت أم حيوانيَّة؛ لِتُشَاكِلَ التَّماثيل الصَّخريَّة، الشَّاخصة فِيْ المعابد الأموميَّة، بِوظائفها الإخصابيَّة، وَغاياتها الرَّمزيَّة.

---

1) الحسين: إنتربولوجيَّة الصُّورة والشِّعر العربيُّ قبل الإسلام، ص186.

2) فرُّوخ، عمر: تــاريخ الأدب العربــيّ ــ الأدب القديــم ــ دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط7، 1997م، 1: 82؛ ينظر: ابن قتيبة الدِّيْنَوَرِيُّ، أبو محمَّد عبد الله بن مسلم: عيون الأخبار، شرح وتعليق: د.مفيد محمَّد قمحيَّة، دار الكتب العلميَّة، بيروت، لبنان، 1998م، 4: 20– 30، (باب الحسن والجمال).

الْمَبْحَثُ الثَّانِي
رُمُـــوزُ الْمَرْأَةِ الدِّيْنِيَّـــةُ

الْمَطْلَبُ الأَوَّلُ: الْمَرْأَةُ = الْبَقَرَةُ:

ظهرت البقرة فِيْ قصائد شعراء المعلَّقات ظهوراً بارزاً، وَشكَّلت مع الثَّور الوحشيِّ رموزاً إخصابيَّة للثُّنائيَّة الزَّوجيَّة الإلهيَّة، ممثَّلة فِيْ "عشتار_ تمُوز"، الَّتي أفرزت خِصبَ الْكَوْنِ، وَولَّدت الحياة الكريمة للعالم البشريِّ، وَرفدت الحياة النَّباتيَّة بِالماء، وَالخضرة، وَوفرة الثِّمار، كما أمدَّت العالم الحيوانيَّ بِالنَّماء وَالبركة.

وَتبدو الصُّورة "الميثولوجيَّة" لِلمرأة = البقرة، فِيْ أبعادها المتعدِّدة، تكريساً لواجبات "عشتار" الإخصابيَّة، وَترسيخاً لقيمتي: الطُّهر، وَالعفاف الأموميَّتَيْن.

وَنستهل بِـــ"امرئ القيس"؛ لنلحظَ صورةً فنِّيَّةً جميلةً، تجمع بَيْنَ الرَّمز الحيوانيِّ، وَالتَّشخيص الدِّينيِّ، لِلتِّمثال الأموميِّ، فَيقول ([1]):

[من الطَّويل]

هُمَـــا نَعجَتَـــانِ مِنْ نِعَاجِ تَبَالَـــةٍ   لَدَىْ جُؤْذَرَيْنِ أَوْ كَبَعْضِ دُمَىْ هَكِرْ([2])

وَهنا يحفل الشَّاعر بِتصوير المرأتَيْن اللَّتَيْن أفنتا شبابه، وَهُمَا: "هِرٌّ"، وَ"فَرْتَنَي"؛ فَيُشَبِّهُهُمَا فِيْ جمالهما، وَرشاقتهما، وَبياضهما، بِنعجتَيْن مِنْ نعاج موضع "تَبَالَةَ"، وَترعى هاتان النَّعجتان الأموميَّتان وليديهما فِيْ المرابع الخصيبة؛ وَتَشِي الصُّورة الرَّمزيَّة بِحركات العطف الأموميِّ؛ كما تدلُّ على الخصوبة الحيوانيَّة، ممثَّلة فِيْ الجآذر حديثة الولادة.

وَيتضمَّن البيت تشبيهاً بلاغيّاً آخرَ؛ يرمز إلى البعد الوثنيِّ للصُّورة الأسطوريَّة؛ فَيُشَبِّهُ الشَّاعر امرأتيه بِالتَّماثيل النِّسائيَّة، الماثلة للعبَّاد فِيْ موضع "هَكِرِ" المقدَّس، ((قَالَ الأَزْهَرِيُّ: هَكِرٌ مَوْضِعٌ أَوْ دَيْرٌ، قَالَ: أُرَاهُ رُوْمِيّاً، وَأَنْشَدَ بَيْتَ امْرِئِ الْقَيْسِ))([3]).

وَيربط "امرؤ القيس" بَيْنَ النِّعاج المقدَّسة، وَالعذارى المكرَّمة، فِيْ صورة حركيَّة ذات طابعٍ وثنيٍّ مَحْضٍ، فَيقول([4]):

---

1) الدِّيوان، ص99.

2) تبالة: موضعٌ تكثر فيه النِّعاج. الجؤذر: ولد البقرة. هكر: موضع.

3) ابن منظور: لسان العرب، مادَّة (هكر).

4) الدِّيوان، ص68.

[من الطّويل]

فَبَيْنَا نِعَاجٌ يَرتَعِينَ خَمِيلَةً كَمَشْيِ الْعَذَارَىٰ فِيْ الْمُلاَءِ الْمُهَدَّبِ([1])

فَالنِّعاج المقدَّسة ترعى فِيْ رياضٍ مُعتِمَةٍ، ملأى بِالشَّجر العشتاريْ المقدَّس، وَقد شبَّه الشَّاعر مِشْيَتَهُنَّ بِمِشْيَةِ العذارى العابدات، اللَّواتي ارتدين الملاءات المهدَّبة؛ وَهِيَ صورةٌ دينيَّةٌ تُوْحِي بِدلالاتٍ عديدةٍ، منها دلالتا: الطُّهر، وَالعفاف، الْمُتَمَثِّلَتَيْنِ واقعيَّاً فِيْ العذريَّة؛ كما تُشِعُّ الصُّورة الحركيَّة للأبقار المقدَّسة بِالخصوبة العميمة، فِيْ ديار القبيلة، وَمساكنها السَّعيدة.

وَينبري "امرؤ القيس" لِتصيُّد النِّعاج؛ علَّهُ يَحُوْزُ أفضلهنَّ، وَيُقَدِّمُهَا بَيْنَ يدي ربَّته الْكُبْرى، قربان محبَّةٍ وَولاءٍ، وَأضحية فِداءٍ وَوفاءٍ، فَيقول([2]):

[من الطّويل]

فَظَلَّ تَنَادِيْنَا وَعَقْدُ عِذَارِهِ وَقَال صِحَابِي قَدْ شَأَوْنَكَ فَاطْلُبِ([3])

وَيُجَسِّدُ الشَّاعر فِيْ البيت السَّابق، الحركة الكهنوتيَّة الإخصابيَّة؛ ذلك أنَّ الكاهن يسعى لِتحصيل القربان الأموميِّ المميَّز؛ مِنْ حيث الجودة وَالنَّوْعِ، وَقد لَقِيَ فِيْ هذا السَّبيل، تشجيع الأقران الطَّامحين إلى تحقيق الخصوبة، عَلَىْ يد الكاهن الْمُبَجَّلِ، مِنْ خلال اقتناص الرَّمز الحيوانيِّ، فِيْ ميدان السَّفح الفدائيِّ.

وَينقل "امرؤ القيس" توصيفاً تفصيليَّاً لِرحلة الصَّيد، ثُمَّ يصل إلى اللَّحظة الكبرى، لحظة السَّفح الدَّمويِّ، فَيقول([4]):

[من الطّويل]

فَعَادَى عِدَاءً بَيْنَ ثَوْرٍ وَنَعْجَةٍ وَبَيْنَ شَبُوْبٍ كَالْقَضِيمَةِ قَرْهَبِ([5])

وَيُصَوِّرُ الشَّاعر لحظة إصابة الأضاحي الحيوانيَّة المقدَّسة فِيْ مَقْتَلِهَا؛ فَسهم الشَّاعر الأسطوريُّ، يجمع فِيْ ضربةٍ واحدةٍ، بَيْنَ الثَّوْرِ الذَّكر، وَالنَّعجة الأنثى، الْمُجَسِّدَيْنِ لِلثُّنائيَّة الإلهيَّة "تمُّوز ــ عشتار"، وَيُضِيْفُ إليهما أضحيةً ثالثةً، تتمثَّل فِيْ الثَّوْرِ الضَّخْمِ، الَّذي يُشْبِهُ الصَّحيفة فِيْ

---

1) الخميلة: الشَّجر الكثير الملتف. الملاء: الواحدة ملاءةٌ: ثوبٌ يُلْبَسُ على الفخذين، وكلُّ ثَوْبٍ يشبه الملحفة. المهدَّب: الَّذي له هدب.

2) الدِّيوان، ص69.

3) شأونك: سبقنك.

4) الدِّيوان، ص70.

5) الشَّبوب: الثَّوْرُ الْفَتِيُّ. القرهب: الكبير الضَّخم. القضيمة: الصَّحيفة البيضاء.

بياضه؛ وَتُنْبِئُ الصُّورة فِيْ مُجْمَلِهَا بِالطَّهارة الَّتي يتمتَّع بها الكتاب المقدَّس؛ كما تُرَسِّخُ طُهْرَ الثَّور بِلونه الأبيض؛ وَتُؤَكِّدُ تالياً سفح دمه، الكفيل بتطهير المرابع القبليَّة، منَ الخطايا البشريَّة.

وَتُكَرِّسُ الصُّورة السَّالفة مفهوم الثُّنائيَّة الزَّوجيَّة؛ الْمُحيلَة إلى الخصوبة فِيْ الأرجاء العالميَّة، فَقد مارس الإلهان العاشقان: "تمُّوز"، و"عشتار"، الحبَّ منْ قبل؛ وَتَوَلَّدَ عَنْ ذلكم الحبِّ الآلهة الأخرى، وَالعالم البديع، فِيْ شتَّى حيواته: البشريَّة، وَالنَّباتيَّة، وَالحيوانيَّة.

وَرأى الشَّاعر فِيْ الثَّوْرِ وَالنَّعْجَةِ ــ الرَّمزَيْن المقدَّسَيْن، للإلهَيْن الْمُخْصِبَيْنِ ــ خَيْرَ قربانٍ يُقَدَّمُ للمرأة المثال؛ عِرفاناً من عبَّادها على نَعْمَائِهَا، وَإمعاناً فِيْ تأدية الواجب الكهنوتيِّ، فِيْ الطَّقس الإخصابيِّ.

وَتزداد إيحائيَّة الصُّورة بِالطابع "الميثولوجيِّ"، حين يُضيفُ الشَّاعر الرَّاهب الثَّور المقدَّس إلى بقيَّة أضحياته، وَيُشَبِّهُهُ بِالصَّحيفة، على ما فيها منَ القداسة المنبثقة منْ الْكَلِمِ الْمُرَنَّمِ، وَلا بُدَّ منَ التَّنويه فِيْ هذا المقام، إلى دَوْرِ الفرس القويَّة، فِيْ عبادة الصَّيد النُّسكيَّة، إذْ تحمل فِيْ جسدها، وَفعلها، وَحركتها، قيمتي: الخصوبة، وَالنَّماء.

وَينتقل "امرؤ القيس" إلى تصوير الموائد المعبديَّة، فِيْ محافل الأمومة الجاهليَّة، حين تعجُّ بِلحوم الهدي المقدَّس، كما يتأمَّل دماء السَّفح، العالقة بِنَحْرِ الفرس الأسطوريِّ، فَيقول ([1]):

[من الطَّويل]

كَأَنَّ دِمَاءَ الْهَادِيَــاتِ بِنَحْرِهِ عُصَارَةُ حِنَّاءٍ بِشَيْبٍ مُخَضَّبِ([2])

وَتحمل مفردة "الهدي"، فِيْ الخطاب الشعريِّ، دلالاتٍ دينيَّةً فريدةً، وَإيحاءاتٍ إخصابيَّةً عديدةً؛ فَــ((الْهَادِيَةُ منْ كُلِّ شَيْءٍ أَوَّلُهُ، وَمَا تَقَدَّم مِنْهُ))([3])؛ وَهذا يَنُمُّ عن عِظَمِ أمر القربان؛ فَهو منْ أفضل النِّعاج وَالثِّيران، تلك المنمازة بِالقوة البدنيَّة، وَالسُّرعة الحركيَّة؛ الدَّالَّتَيْن على الصِّحَّة وَالعافية.

وَيُطَالِعُنَا المعجم بِدلالةٍ إخصابيَّةٍ جنسيَّةٍ صريحةٍ؛ فَــ((اهْتَدَى الرَّجُلُ امْرَأَتَهُ إِذَا جَمَعَهَا إِلَيْهِ وَضَمَّهَا))([4]).

فَالمرأة الإلهة هاديةٌ إلى طريق العبَّادة القوليَّة؛ الْمُؤدِّيَةِ لِحلول الخصوبة النَّمائيَّة، وهِيَ الغاية المنشودة لدى الرَّجل الْمُتَأَجِّجِ بِنيران الشَّهوة، وَحرارة الجنس، الَّتي تُوَجِّهُ أشواقه الْمُفَجِّرَةَ، لأمواهه الْمُخْصِبَةِ، نحو المرأة المثال؛ لِيكون التَّضامُّ، وَالاتِّحاد الإخصابيُّ المقدَّس.

---

1) الدِّيوان، ص71.

2) الهاديات: المتقدِّمات من الوحوش.

3) ابن منظور: لسان العرب، مادَّة (هدى).

4) نفسه، مادَّة (هدى).

وَفِيْ السِّياق الدَّلاليِّ السَّابق، أطلق العرب قديماً على العروس المهيَّأة للزِّفاف، مسمَّى ((الْهَدِيَّة))([1])؛ فَهِيَ هديَّة الأُمِّ الجاهليَّة الكبرى للكاهن العابد؛ وَهذا يُشيْرُ إلى المرأة الْمُتَزَيِّنَة فِيْ أقصى درجات الجمال، وَالحسن، وَالتَّأهُّب؛ لاستقبال الحرث الذَّكريِّ الكهنوتيِّ، وَتلكم الصُّورة مألوفةٌ فِيْ معابد "السَّاميِّين" جميعهم.

أضف إلى كل ما خلا ذكره، المعنى الشَّائع المتمثِّل فِيْ الدَّلالة على الصَّدقة وَالفداء؛ فَـ"الْهَدْيُ" صدقة العبَّاد، وَقربانهم لِـ"عشتار" المبجَّلة، ربَّة الأمواه المقدَّسة.

وَيُصَوِّرُ الشَّاعر دماء الأضحيات، وَقد علقت بنحر الفرس، الَّذي يُشكِّلُ آلة الصَّيد الإخصابيِّ، لِلقربان الحيوانيِّ الأموميِّ، مُشَبِّهَاً إيَّاها بِالحنَّاء، الَّذي يُغَطِّي ما شَابَ مِنْ شعر الرَّأس، وَلهذا الدَّم قداسته المتمثِّلة فِيْ كونه أظهر الدَّلائل، عَلَىْ تحقيق السَّفح المقدَّس؛ لِغاية إرضاء الأمومة، وَنَيْلِ أَمْوَاهِ الحياة وَالخصوبة؛ كما يُحيلُنَا التَّرميز الدَّمويُّ؛ فِيْ السِّياق التَّصويريِّ؛ إلى لون الدُّمى الأموميَّة الحمراء؛ فَالأحمر لونٌ أثيرٌ للرَّبَّة العزيزة، الَّتي تُرْسِلُ إخصابها لسائر الكائنات، لِقَاءَ تَقْدِمَاتِ الكهَّان مِنْ أجود الأضحيات.

وَيُكَرِّرُ الشَّاعر الصُّورة السَّابقة، مع اختلافٍ طفيفٍ فِيْ جزئيَّاتها؛ فَيُشَبِّهُ النِّعاج الرَّامزة للأُمِّ المقدَّسة، بِالعذارى العابدات، الطَّائفات حَوْلَ الصَّنم الأموميِّ، بِكُلِّ عِزَّةٍ، وَفَخَارٍ، وَتَبَخْتُرٍ.

وَيصف "امرؤ القيس" القطيع البقريَّ الْمُتَقَاطِرَ، بِالْخَرَزِ الْمُتَتَابِعِ فِيْ قلادةٍ واحدة؛ لِيصلَ إلى لحظة السَّفح العباديِّ، الَّتي تجمع بَيْنَ الأضحيتَيْن المقدَّستَيْن، ممثَّلة فِيْ الثَّوْرِ وَالنَّعْجَة؛ ثُمَّ ينتهي إلى وَصْفِ المائدة المعبديَّة، الَّتي يلتفُّ حولها العبَّاد الجوعى، يرجون بركة الطَّعام القربان([2]).

وَنجد الصُّورة الحركيَّة الإخصابيَّة لِفعل الصَّيد المقدَّس، مُؤَطَّرَةً بِالعقيدة الدِّينيَّة الجاهليَّة، بائنةً فِيْ مواطنَ عديدة، مِنْ ديوان "امرئ القيس"، بِذات الأبعاد الرَّمزيَّة، وَالممارسات الطُّقوسيَّة، الَّتي تُؤَكِّدُ اضطلاع الشَّاعر بِوظيفة الكاهن، مُقَدِّمِ القربان العشتاريِّ، لِحضورها الوثنيِّ، فِيْ المعبد الأموميِّ([3]).

وَيربط "النَّابغة" بَيْنَ قطيع النِّعاج وَالدُّوَّار، فِيْ صورةٍ شعريَّةٍ بلاغيَّةٍ رَامِزَةٍ، يقول فيها([4]):

[من البسيط]

لاَ أعْرِفَنْ رَبْرَبَاً حُوراً مَدَامِعُهَا ... كَـأَنَّ أَبْكَارَهَـا نِعَـاجُ دُوَّارِ

---

1) ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادّة (هدى).

2) ينظر: الدّيوان، ص57، 58.

3) ينظر: نفسه، ص102، 103، 129، 135، 137، 144.

4) الدّيوان، ص43.

وَينقلنا الشَّاعر مَرَّةً أخرى، إلى أجواء المعبد الأمومي؛ فَيُشَبِّهُ النِّساء العابدات فِيْ مَحْفَلِ "العزَّى" الجاهليِّ، بِالنِّعاج المقدَّسة، فِيْ بياضهنَّ، وَحَوَرِ عيونهنَّ.

وَيَعْكِسُ التَّصوير البلاغيُّ "الميثولوجيُّ" السَّابق؛ فعل الطَّواف المقدَّس، حول دمى الأمِّ الجاهليَّة الكبرى؛ فَالنِّساء شبيهاتٌ بِالنِّعاج؛ مِنْ حيث سِمَاتِ: الحيويَّة، وَالسُّرعة، وَالنَّشاط، لكنَّهنَّ يُوَظِّفْنَ هذه الطَّاقة الْخَبِيئَةَ، فِيْ الطَّواف حول التَّجسيد الوثنيِّ؛ ممَّا يدلُّ عَلَىْ مركزيَّة الأمِّ الكبرى، فِيْ معبدها الأسمى، كَالشَّمس الْمُتَمَوْضِعَةِ فِيْ المركز، مِنَ الكواكب الَّتي تدور حولها.

وَتحمل لفظة "أبكـــار"؛ معاني: البكارة، وَالعذريَّة، وَالصَّفـــاء، الْمُسْتَمَدَّةَ مِنْ بركــة "عشتار" العذراء؛ وَعمَّا قريبٍ ستُضْحِي هذه البكارة فِدَاءً، تُقَدِّمُهُ المرأة العابدة للرَّبَّة الكبرى، فِيْ الهياكل المقدَّسة، وَالغرف المهيَّأة، وَالأمكنة المعدَّة خصِّيصاً لِهذه الغاية.

كما تُؤَكِّدُ صفة الْحَوَرِ، بتمظهراتها اللَّونيَّة؛ عَلَىْ حضور الثُّنائيَّة الأموميَّة، فِيْ النَّظرة النِّسائيَّة لِلآفاق الكونيَّة؛ فَالعابدات ينظرن لِلكون بمنظور الرَّبَّة الكبرى، فِيْ تجلِّيها الثُّنائيِّ، عَلَىْ اعتبار أنَّهَا ربَّة الحياة وَالموت.

وَيُسَجِّلُ "النَّابغة" فِيْ معرض رثائه "النُّعْمَانَ بن الْحَرْثِ"، طائفةً مِنْ خصاله الحميدة؛ فَيذكر كرمه وَعطاءه لِسائر أبناء القبيلة؛ فَهو سيِّدها، القائم على متابعة أحوالهم: الرُّوحيَّة، وَالدِّينيَّة، وَالمعاشيَّة، وَقد تمثَّلت أُعطياته، فِيْ الإبل البيضاء النَّجيبة، الَّتي تُشْبِهُ البقر الوحشيَّ، فِيْ ملامح: البياض، وَالسُّرعة، وَالنَّشاط(1)؛ لِتُشَكِّلَ الحيوانات المقدَّسة المسفوحة، فِيْ هياكل المعابد الأموميَّة، وسيلة تطهير الآثام البشريَّة؛ وَتُؤَكِّدُ صفة البياض الجامعة لِلرَّمْزَيْنِ المقدَّسَيْنِ، ـــ فِيْ الصُّورة السَّابقة ـــ عَلَىْ أهميَّة الطُّهر، فِيْ الفكر الدِّينيِّ الجاهليِّ؛ لأنَّه سبيل مهمٌّ لِلرِّضا الأموميِّ.

وَيُصَوِّرُ "لبيد بن ربيعة" النِّساء اللَّواتي كُنَّ يَقْطُنَّ فِيْ الدِّيار الْمُقْفِرَة، فَيقول(2):

[من الطَّويل]

مَنَازِلُ مِنْ بِيْضِ الْخُدُودِ كَأَنَّهَا   نِعَاجُ الْمَلاَ مِنْ مُعْصِرٍ وَعَوَانِ(3)

فَقد عَمُرَتْ الدِّيار فِيْ الزَّمن الماضي، بِنساءٍ ناعماتٍ مترفات، ترفَّعن عَنِ العمل البيتيِّ الشَّاقِّ، وَأَبَيْنَ الخروج تحت أشعَّة الشَّمس الحارقة، فِيْ أوقات الْحَرِّ وَالْقَيْظِ.

---

1) ينظر: الدِّيوان، ص64.

2) الدِّيوان، ص327.

3) الملا: الصَّحراء. الْمُعْصِرُ: الَّتي بلغت عصر شبابها. الْعَوَانُ: في نصف عمرها.

وَقد ظهرت آثار النِّعمة، وَأمارات الْمَنَعَةِ، عَلَىْ أجسادهنَّ الْمَكْسُوَّة، بِالجلد الرَّقيق الأبيض النَّاعم؛ فَشَبَّهَ الشَّاعر بياض خدودهنَّ، سواءٌ كُنَّ منَ الشَّابَّات الغريرات، أو منَ العاشقات الثَّيِّبات، ببياض النِّعاج، الْمُنْتَشِرَةِ فِيْ الصَّحاري العربيَّة.

وَيُؤَكِّدُ هذا التَّصوير عَلَىْ دلالتَيْن دينيَّتَيْن مُهِمَّتَيْنِ، أُولاهما: طُهْرُ ممثِّلات "عشتار" وَنقاؤهُنَّ ــ عَلَىْ الصَّعيد الرُّوحيِّ ــ فِيْ حالتي: العذريَّة، وَالزَّواج، وَتَأتَّى لِلشَّاعر ذلكم منْ خلال اللَّون الأبيض، الَّذي تَلوَّنَتْ بِهِ الخدود الملساء، وَ نعاج الصَّحراء.

أمَّا الدَّلالة الثَّانية: فَالتَّضحية وَالفداء، لِربَّة الأرض وَالسَّماء، وَقد كَرَّسَ الشَّاعر المفاهيم السَّابقة، منْ خلال إلحاحه عَلَىْ أن يكونَ الصَّيد، منْ خَيْرِ النِّعاج البيضاء.

وَيتكرَّر التَّشبيه فِيْ موطنٍ آخرَ؛ حيث يصف "لبيد" النِّساء المجتمعات، فِيْ يوم رحيله منَ الدُّنيا، بِقطيع البقر المجتمع فِيْ موضع "صَارَةَ"، وَوجه الشَّبه ــ بِطبيعة الحال ــ : البياض، وَالحيويَّة، وَالنَّشاط، لكنَّه يُضِيْفُ إلى اللَّون الأبيض البهيج، اللَّون الأسود الكئيب، الرَّامز لِلوجه العشتاريِّ الْمُدَمِّرِ، وَذلك منْ خلال وَصْفِ ثِيَابِ الْحِدَادِ السَّوداء[1].

فَالشاعر يُصِرُّ عَلَىْ استلهام الصُّورة الأنوثيَّة المثاليَّة، حتَّى فِيْ أشدِّ الأوقات ضَنَكاً وَقَسْوَةً، وَتحت وطأة الموت وَأهوال سكراته، يغيب العقل الواعي، وَينطلق العقل الباطن فِيْ التَّصوير الخلاَّق، الَّذي يُبَتِّرُ الرُّؤية، وَيُكَثِّفُ اللَّحظة؛ لِيُبِيْنَ عَنْ تَمَامِ الْمَقْصِدِ، وَغاية الْمُقْصَدِ، منَ الخطاب الشِّعريِّ برمَّته؛ فَالشَّاعر مُنْصَرِفٌ بِالحسن كُلِّه، عَنِ الهمِّ أجْمَعِه، وَقد استقام له جلاء الصُّورة، منْ خلال استحضار المعادل الرَّمزيِّ، لِلبياض الأنثويِّ، فِيْ نَظِيْرِهِ البقريِّ.

وَتتبدَّد أفراح الشَّاعر فِيْ غَمْرَةِ اشْتِمَالِ الأنثى بِالرِّداء الأسود؛ الَّذي يَعْكِسُ انقطاع اللَّذَّة، وَانقضاء المتعة، وَانتــفاء الحياة، فِيْ لحظة الموت الدَّاهم؛ حين تُوْحِي لِلشَّاعر بِحتميَّة الفناء، وَاستِلاَبِه خُلُوْدَهُ الْمَكْذُوْبَ، وَقد عبَّر الشَّاعر عَنْ ثنائيَّة الحياة وَالموت، فِيْ القدرات الأموميَّة الخارقة، بِصورةٍ غير قَصْدِيَّةٍ، منْ خلال: الألوان، وَالنَّظائر، وَالأحوال الشَّخصيَّة؛ ذلك أنَّ الشَّاعر يُصَرِّحُ بِمَا استقرَّ فِيْ دائرة "اللاَّشعور الجمعيِّ" شِعْرَاً، بِسذاجة الشُّعور الإنسانيِّ طَرْحَاً، وَرَصَانَةِ الفكر الجاهليِّ لُغَةً، وَبَلاَغَةً، وَعَرْضَاً.

وَتقترن البقرة بِالنَّاقة المقدَّسة، فِيْ غَيْرِ موطنٍ منْ ديوان "لبيد"، وَفِيْ هذا السِّياق النَّظائريِّ الرَّمزيِّ، يُشَبِّهُ الشَّاعر ناقته فِيْ سرعتها، وَنشاطها، وَتحفُّزها الدَّائم، بِالبقرة الوحشيَّة المذعورة؛ لِفقد ولدها الأثير، الَّذي افترسته السِّباع البريَّة؛ لِتبحثَ تالياً فِيْ كُلِّ الاتِّجاهات، عَنِ الحبيب الغائب[2].

1) ينظر: الدِّيوان، ص326.

2) ينظر: نفسه، ص67، 308.

كما يصف " لبيد" عطاء أخيه "أربد"، فِيْ معرض رثائه له، وَيذكر عطاءه لسائر العبّاد، ممثّلاً فِيْ الإبل البيضاء، الشّبيهة بِالبقر الوحشيّ أبيض اللّون([1])؛ فَالطّهارة سِمَةُ الصُّورة الرّئيسة، وَالنّماء وَالكثرة محورها؛ تنمُّ عن ذلك مفردتا "الْمُجْتَمَعِ" لِلإبل المكرّمة، وَ"الْقَطِيْعِ" للنّعاج المقدّسة.

وَيحفل ديوان "الأعشـــى" بِصورٍ دينيَّةٍ عديدةٍ، تُؤَكِّدُ الطَّابع الرّمزيّ لِلبقرة الأموميّة، فَيقول([2]):

[من البسيط]

وَعَيْنٍ وَحْشِـــيَّةٍ أَغْفَتْ فَأَرَّقَهَـــا	صَوْتُ الذِّئَابِ فَأَوْفَتْ نَحْوَهُ دَابَا([3])

وَيُشَبِّهُ الشّاعر عيون "سعاد" ــ الممثّلة الأرضيّة، لِربّة السّعادة العالميّة ــ بِعيون البقرة الوحشيّة الحائرة، المترقبة خطر الموت الدّاهم، حال سماعها صوتَ الذّئب المشؤوم؛ الدّالّ على الخراب وَالموت.

وَيُحَدِّثُ الشّاعر الجاهليُّ جارته، حديث الفجور وَالفسق، وَيُبَادِلُهَا حركات اللّذّة وَالعشق؛ فَيخبرها بِمغامراته الجنسيّة، قبل أن يلتقيها وَيسعد بِصحبتها؛ حيث طارد فتياتٍ ناعمات، نامت عنهنَّ عَيْنُ الرّقيب، وَهُنَّ شبيهاتٌ بِالأبقار الأموميّة المقدّسة، فِيْ صفتي: البياض، وَالنُّعومة، وَفِيْ ملمحي: النّشاط، وَالسُّرعة([4]).

وَهذه صورةٌ دينيّةٌ مُشِعَّةٌ بِالخصوبة وَالجنس؛ فَاللّهو المقدّس عبادةٌ جنسيّةٌ مألوفةٌ فِيْ معابد "السّاميّين" جميعهم، وَتُشَكِّلُ الفتيات الحسناوات الطّاهرات، محور الطّقس الجنسيّ الرّئيس، مَصْحُوْبَاً بِالسّفح القربانيّ لِلأبقار الأموميّة.

وَيُفَصِّلُ "الأعشـــى" فِيْ وصف الصّـيد الكهنوتـــيّ، لِلأبقـار الأموميّـة المقدّســـة، قَائِـلاً([5]):

[من المتقارب]

تَرَاهَــا إِذَا أَدْلَجَـــتْ لَيْلَـــةً،	هَبُوبَ السُّرَى بَعْدَ إِسْآدِهَــا([6])
كَعَيْنَــاءَ ضَلَّ لَهَـــا جُـــؤْذَرٌ	بِقُنَّــةِ جَـــوٍّ فَأَجْمَــادِهَــا([7])

1) ينظر: الدّيوان، ص164.

2) ص17.

3) وحشيّةٌ: أيْ بقرةٌ وحشيّةٌ. أوفت: أتت. دَابَاً: أيْ دائبةٌ وماضيةٌ.

4) ينظر: الأعشى: الدّيوان، ص26.

5) نفسه، ص61.

6) أدلجت: سارت اللّيل كلّه. الهبوب: النّشيطة. السُّرَى: السَّيْرُ لَيْلاً. الإسْآدُ: إِدَامَةُ السَّيْرِ.

7) العيناء: البقرة الوحشيّة. الجؤذر: ولد البقرة. الأَجْمَادُ: الأرض الغليظة.

فَبَاتَتْ بِشَجْوٍ تَضُمُّ الْحَشَـا عَلَىٰ حُزْنِ نَفْسٍ، وَإِيحَادِهَا[1]
فَصَبَّحَهَا لِطُلُوعِ الشُّـرُوقِ ضِرَاءٌ تَسَـامَى بِإِيسَادِهَـا[2]

فَناقة الشَّاعر سريعةٌ نشيطةٌ، تسير اللَّيلَ كلَّه دون كللٍ أوملل، وَهِيَ متوثِّبةٌ لِلانطلاق حيثما يُوَجِّهُهَا الشَّاعر الرَّاهب، فَتُحَاكِي فِيْ هذا التَّوثُّب البقرة السَّماويَّة المقدَّسة، فِيْ حيرتها وَتحفُّزها؛ للبحث عَنْ وليدها المفقود.

وَيَتْبَعُ "الأعشى" الصُّورة الحركيَّة السَّابقة، بِصورةٍ أخرى تَشِعُّ بِالقداسة؛ فَمَا إِنْ تبدَّت "الزُّهْرَةُ" فِيْ أَلَقِهَا الصَّباحيِّ، حتَّى انطلق العبَّاد وَالكهنة؛ بَحثًا عَنِ القربان البقريِّ المقدَّس، بِمساعدة الكلاب الَّتي دُرِّبت خصِّيصاً لِهذه المهمَّة، وَيُسْهِبُ الشَّاعر فِيْ وَصْفِ وقائع الصَّيد المشبعة بِالحركة الكهنوتيَّة، فِيْ ميدان السَّفْحِ النُّسُكِيِّ[3].

وَقَد طرح الشَّاعر الجاهليُّ ـــ فِيْ الصُّور السَّابقة ـــ مفهوم الأمومة، مُؤطِّرَاً بِالوجه العشتاريِّ الْمُشْرِقِ؛ فَجَسَّدَتِ "البقرة ـــ الأُمُّ" هذا الدَّوْرَ، مِنْ خلال عاطفة الإشفاق، وَمشاعر الخوف وَالقلق، عَلَىْ الوليد الضَّائع، وَكَأَنِّي بِالشَّاعر يسعى لِتأكيد واقعه الأليم، بِوصفه ابناً ضائعاً، يلتمس كُلَّ السُّبُل المتاحة؛ لِنَيْلِ الحنان الأموميِّ الكبير.

وَيمدح الشَّاعر "قيسَ بن معد يكرب الكنديَّ"، ذَاكِراً وقائع الصَّيد النُّسكيِّ لِلبقرة الوحشيَّة، الَّتي يُقَدَّمُ لحمها المشويُّ، فِيْ معابد الإلهة الكبرى، طعاماً مباركاً لِلعبَّاد، وَالفقراء، وَالمعوزين، وَيبدو أَنَّ ممدوحه قد بلغ مكانةً عليَّةً فِيْ قومه؛ فَكان مَقَامُهُ محجَّاً لِلعبَّاد الْمُتَوَسِّلِيْنَ وَسَاطَاتِه الإلهيَّة، وَقَد شَبَّهَ الشَّاعر طواف العبَّاد حول المقام الملكيِّ، بِطواف النَّصارى فِيْ المعبد الْكَنَسِيِّ، الَّذي يضمُّ فِيْ هياكله تماثيلَ الإلهة الكبرى.

وَيسترسل الشَّاعر الجاهليُّ فِيْ وصف هبات ممدوحه، مِنَ المغنِّيات اللَّواتي يُسْمِعْنَ السَّكارى أصواتهنَّ الجميلة وَيُطْرِبْنَهُمْ، كما يُغْرِيْنَهم بِلباسهنَّ الحريريِّ؛ الدَّالِّ عَلَىْ طُهْرِهِنَّ وَتَرَفِهِنَّ؛ وَهذا يُنْبِئُ عَنِ الطُّقوس الدِّينيَّة، الَّتي أُقِيْمَتْ فِيْ الزَّمن الجاهليِّ، فِيْ معابد "عشتار" المقدَّسة؛ فَتكون البداية بِالسَّفح؛ ثُمَّ تُقَدَّمُ الخمور لِلعبَّاد السَّكارى، فِيْ أجواء موسيقيَّةٍ احتفاليَّةٍ، تُؤَدِّي فيها المغنِّيات العابدات، أُهْزُوْجَةَ الحبِّ الأموميِّ؛ وَتكون الخاتمة بِالنِّساء، وَالجنس، وَاللَّذَّة، وَالعنفوان[4].

---

1) الشَّجْوُ: الحزن. إيحادها: إنفرادها ووحشيَّتها لبعد ولدها عنها.

2) الضِّراء: كلاب الصَّيد. الإيساد: إغراء الكلب بالصَّيد.

3) ينظر: الدِّيوان، ص61.

4) ينظر: نفسه، ص211.

وَيقف "الأعشى" عَلَىْ عقيدةٍ جاهليَّةٍ، وثيقة الصِّلة بالبقريَّات؛ فَقَد كانت العرب إذا عافت البقر الشُّرب، ضربت ثوراً؛ لِيَرِدَ الماء؛ فَيتبعه سائر القطيع([1])، وَيرمز الطَّقس السَّابق إلى الثُّنائيَّة الإلهيَّة، الجالبة للخصوبة العالميَّة، ممثَّلة فِيْ الإلهَيْن الزَّوجَيْن "تمُّوز ـــ عشتار".

وَيُوَظِّفُ "زهيرُ بن أبي سُلْمى" صُورَتَهُ الشِّعريَّة؛ لغاية الرَّبط بَيْنَ الحيوانَيْن المقدَّسَيْن الرَّامِزَيْن لـــ"عشتار" الكبرى، الممثَّلَيْن فِيْ البقرة وَالنَّاقة؛ فَيُشَبِّهُ الشَّاعر ناقته السَّريعة النَّشيطة بالبقرة المُتَوَثِّبَةِ؛ للبحث عَنْ وليدها الضَّائع، فَيقول([2]):

[من الطَّويل]

كَخَنْسَاءَ سَفْعَاءِ الْمَلَاطِمِ حُـــرَّةٍ	مُسَافِـــرَةٍ مَـــزْؤُودَةٍ أُمِّ فَرْقَـــدِ([3])
غَدَتْ بِسِلَاحٍ مِثْلُهُ يُتَّقَـــى بِـــهِ،	وَيُؤْمِنُ جَأْشَ الْخَائِفِ الْمُتَوَحِّدِ([4])

فَيُسَجِّلُ الشَّاعر الحركة النَّشيطة، الَّتي امتازت بها ناقته المقدَّسة عمَّا سواها، حتَّى شابهت البقرة المُتَوَثِّبَةَ فِيْ بحثها عَنْ وليدها، وَيُضِيفُ الشَّاعر إلى الصُّورة الحركيَّة بُعْداً لَوْنِيّاً، مِنْ خلال وصف البقرة بِـــ"السَّفْعَاءِ"، فِيْ إشارةٍ إلى لَوْنِهَا الأحمر، الضَّارب إلى السَّواد؛ وَهذا يُجَذِّرُ الصُّورة السَّوداويَّة لِلأمومة الغائبة الحاضرة؛ فَمشاعر الأمومة وَتَحنانها، هُمَا اللَّذان يُحَرِّكَانِهَا للبحث عَنِ الوليد الضائع؛ لكنَّ غياب الوليد يعني ـــ بِالضَّرورة ـــ غياباً للصُّورة الأموميَّة التَّواصليَّة، حين يكون الطِّفل الحيوانيُّ إلى جوار أُمِّهِ؛ فَتُرْسِلُ له نظرات العطف، وَتحتضنه بجسدها المشبعة روحه بِالدِّفْءِ وَالحنان.

كما تبدو السَّوداويَّة مِنْ خلال عَدْوِ البقرة، مع التَّبدِّي الصَّباحيِّ الكبير لنجمة "الزُّهرة"، مُتَسَلِّحَةً بِقرنَيْها؛ لِتُمَارِسَ مهمَّة القتل، وَتُشيعَ الموت، وَتُدَمِّرَ سالبي الأمومة عطفاً وَولداً.

وَيعكس "زهير" التَّشبيه فِيْ موطنٍ آخرَ؛ فَيُشَبِّهُ أبقار الوحش فِيْ بياضها، وَاسوداد أفخاذها وَمرافقها، بهجان الإبل المتَّسمة بِالبياض، وَالمطلية أفخاذها وَمرافقها بِالقطران([5]).

وَيُطَالِعُنَا "طرفة بن العبد" ـــ فِيْ ديوانه ـــ بِتشبيهٍ لطيفٍ، يقرن فيه بَيْنَ المرأة الكاهنة، وَالبقرة الرَّمز، قَائلاً([6]):

---

1) ينظر: الدِّيوان، ص13.

2) الدِّيوان، ص21.

3) السَّفعاء: السَّوداء في حُمْرَةٍ. الملاطم: خدَّاها. مســـافرةٌ: أيْ خارجـــةٌ مـــن أرضٍ إلـــى أرضٍ. المـــزؤودة: المذعورة. الفرقد: ولد البقرة.

4) السِّلاح: قرناها. الجأش: الصَّدر.

5) ينظر: الدِّيوان، ص8.

6) الدِّيوان، ص50، 51.

[من الرَّمَل]

تَخْلِسُ الطَّرْفَ بِعَيْنَيْ بَرْغَزٍ، وَبِخَـدَّيْ رَشَـــإٍ آدَمَ غِــرّْ[1]

وَلَهَا كَشْحَا مَهَــاةٍ مُطْفِــلٍ، تَقْتَرِي، بِالرَّمْلِ، أَفْنَانَ الزَّهَرْ[2]

وَتَرصد الصُّورة حركة العينَيْن الأموميَّتَيْن، الشَّبيهة بنظرات ولد البقرة الوحشيَّة، كما تقف عَلَىْ الخدّ الأسيل النَّاعم، الَّذي يُشْبِهُ ظبياً حديث السِّن فِيْ غَضَاضَتِه.

فَاهتمام الشَّاعر هنا، ينصبُّ على أمور عِدَّة، أوَّلها: البياض الأموميُّ، وَلَه ما يُشَاكِلُهُ فِيْ عالم الحيوان، لا سيَّما الظِّباء البيضاء؛ الْمُتَمَازَةُ بِاللَّون الْمُعَبِّرِ عَنِ الطُّهر وَالنَّقاء، وَثانيها: الخصوبة الْمُتَوَلِّدَةُ عَنِ الحضور الأموميِّ، فِيْ التَّصوير الشِّعريِّ؛ فَقد أفرزت الصُّورة الأموميَّة الظِّباء الوليدة، وكأنَّه يريد لِهذه الصُّورة الرَّمزيَّة، أَنْ تضحيَ واقعاً مَعِيْشاً فِيْ المرابع الجاهليَّة؛ فَتنتج الظِّباء أولادها فِيْ دِعَةٍ وسلامٍ، وَتُوَفِّرُ لها الأمن وَالوئام، وَثالثها: اقتران طفل الظَّبية بِالخضرة الإلهية؛ مِمَّا يعني أَنَّ الخصوبة حاضرةٌ فِيْ مُخَيِّلَةِ الشَّاعر، الَّتي تستلهم أمانيها الخصبيَّة، مِنَ المخيال الدِّينيِّ الجاهليِّ، وَرابعها: أَنَّ نظرة المرأة تَشي بِالجنس وَالشَّهوة؛ فَالمرأة تنظر لِلشَّاعر نَظْرَةَ الْمُتَرَقِّبَةِ لِلعطف الذَّكريِّ، التَّوَّاقة للطَّرْقِ الكهنوتيِّ، فِيْ ليلة الجنس العباديِّ.

وَيُشَبِّهُ "طرفة" معشوقته المثلى "خولة"، بِالبقرة الَّتي ترعى ضمن قطيعٍ كبيرٍ، فِيْ أرضٍ خصيبةٍ، ذات شجرٍ كثيفٍ مُلْتَفٍّ[3]؛ وَتَتَجَسَّدُ فِيْ الصُّورة الحركيَّة قيمة النَّماء، مِنْ خلال القطيع البقريِّ الكبير، وَالشَّجر الكثير؛ مِمَّا يعني خصوبةً لا مثيل لها، فِيْ عالمي: النَّبات، وَالحيوان.

وَتَتَّضح قداسة البقرة، وَصِلتها بِرئيس المجمع الكهنوتيِّ، الملك "عمرو بن هند"، عندما يتمنَّى الشَّاعر الجاهليُّ، أَنْ تحلَّ النَّعجة الْمُرْضِعُ بدلاً منه؛ لِتُطْلِقَ أصوات الحنان الأموميِّ، وَقد اختزن ضِرْعَاهَا اللَّبن الوفير، الَّذي تُدِرُّهُ مِنْ ضرتها لِوليدها الأثير[4]؛ مِمَّا يعني أَنَّ البقرة الرَّامزة للأُمِّ الكبرى، مفضَّلةٌ لدى الشَّاعر الكاهن، لا سيَّما إذا ظهرت عليها أمارات الخصوبة، مِنْ: إنجاب الولد، وَإِرْسَالِ اللَّبن؛ فَيجعلها بديلاً موضوعيًّا، عَنْ مليكه التَّوَّاق أيضاً؛ لِرؤية هذه المظاهر الإخصابيَّة؛ الْمُوْحِيَةِ بِالرِّضا الأموميِّ، عَلَىْ عبَّادها مِنْ بني البشر.

---

1) تخلس: تسرق. برغز: ولد البقرة الوحشيَّة. الرَّشأ: إذا قوي ومشى مع أُمِّه. آدم: أبيض. غِـرٌّ: فيــه غفلــةٌ لحداثته.

2) المطفل: ذات الطِّفل. تقتري: تتبع. أفنان: أنواع.

3) ينظر: الدِّيوان، ص21.

4) ينظر: نفسه، ص48.

وَيحفل ديوان "عبيد" بِصورٍ بلاغيَّةٍ عديدةٍ، تقترن فيها المرأة الرَّبَّة بِالبقرة الرَّمز، يقول فِيْ إحداها([1]):

[من الطَّويل]

وَإِذْ هِيَ حَوْرَاءُ الْمَدَامِعِ، طَفْـلَةٌ   كَمِثْلِ مَهَـاةٍ حُـرَّةٍ، أُمِّ فَرْقَـدِ([2])

تُرَاعِي بِهِ نَبْتَ الْخَمَائِلِ بِالضُّحَى،   وَتَـأْوِي بِهِ إِلَىْ أَرَاكٍ وَغَرْقَـدِ([3])

وَتَجْعَلُهُ فِيْ سِرْبِهَا نُصْبَ عَيْنِهَا،   وَتَثْنِي عَلَيْهِ الْجِيدَ فِيْ كُلِّ مَرْقَدِ([4])

فَيُشَبِّهُ الشَّاعر "سَعْدَةَ" ــ مصدر السَّعادة وَالخصوبة الكونيَّة، ذات العينَيْن الجميلتَيْن، الْمُنْمَازَتَيْنِ بِالْحَوَرِ، إضافةً إلى اتِّسامها بِالنُّعومة الجسديَّة الفائقة ــ بِالبقرة الوحشيَّة الْمُطْفِلَةِ.

وَتُسَجِّلُ الصُّورة البلاغيَّة الحركيَّة، العطف الأموميَّ الكبير، عَلَىْ الوليد الأثير، فِيْ وقت الضُّحَى، حين ترعاه فِيْ أشجارٍ كثيرةٍ مُلْتَفَّةٍ، مِنْ "الأَرَاكِ"، وَ"الْغَرْقَدِ"، الْمَشْمُوْلَةِ بِحفظ ربَّة الأزهار وَالرَّياحين، حامية الشَّجر وَالبساتين، كما تَحْنُو عليه، وَتُرَاقِبُهُ، وَتُدَلِّلُــهُ، وَتُمِيْلُ عنقها إليه، مَانِحَةً إيَّاه دفئها، وَعطفها، وَحنانها.

وَتُؤَكِّدُ العاطفة الأموميَّة الحيوانيَّة عَلَىْ ما يبتغي الشَّاعر تحصيله، مِنْ ممثِّلة الإلهة الكونيَّة ــ عَلَىْ الصَّعيد الأرضيِّ ــ المضطلعة وِفْقَ مهمَّاتها الكهنوتيَّة، بِالعطف عَلَىْ وليدها وَبعلها فِيْ الوقت ذاته، حين تتحرَّك رغائب الشَّاعر المفعمة بِالشَّهوة؛ تَوْقًا لِلعبث معها فِيْ ليالي الفسق وَاللَّذَّة.

وَتتَّصل الأُمُّ الكبرى بِالرَّمز البقريِّ، الْمُنْجِبِ لِـ"الْفَرْقَدِ"، الَّذي كان نجماً محبَّباً، اهتدى به عرب الجاهليَّة، فِيْ ظلمات اللَّيْلِ، وَمتاهات الحياة، وَالرَّبط بَيْنَ الوليد البقريِّ وَالنَّجم السَّماويِّ، مستمدٌّ ــ عَلَىْ الأرجح ــ مِنَ الأسطورة الَّتي صَوَّرَتِ الأُمَّ الكبرى، بقرةً سماويَّةً بَيْنَ النُّجوم المضيئة، تُرْسِلُ حليبها الْمُخْصِبَ إلى الآفاق الأرضيَّة.

وَتُوْحِي الصُّورة بِكُلِّيَّتِهَا؛ بِمعاني الخصوبة الأموميَّة؛ فَالحضور الأموميُّ فِيْ الموقف الشِّعريِّ؛ أَفْرَزَ خِصْبَاً حيوانيَّاً وَآخرَ نباتيَّاً، وَكذلك الْمُبْتَغَى منها فِيْ الواقع المضطرب، عَلَىْ صعيد نَشْرِ الخصوبة، وَإِشَاعَةِ الحياة.

---

1) ص57، 58.

2) الفرقد: ولد البقرة الوحشيَّة.

3) تراعي به: أيْ ترعى بولدها. الأراك والغرقد: نوعان من الشَّجر.

4) السِّرب: القطيع. نصب عينها: أمامها.

وَشَبَّهَ "عبيد بن الأبرص" معشوقته "هند"، بالبقرة الوحشيَّة، في جمال عينيها ونعومتها، كما وَسَمَهَا بالعفاف والسِّتر، من خلال إرخائها الخمار العشتاريّ، المجلِّل وجهها الْوَضِيءَ([1]).

كما شبَّه "عبيد" محبوبته الرَّاحلة بالبقرة الوحشيَّة، في طول عنقها وامتداده([2])، وبالمهاة في بياضها وجمالها([3])، وشبَّه "هنداً" في سياقٍ شعريٍّ آخرَ بالمهاة المقدَّسة؛ وذلك في ملمحي: البدانة، وَالجمال([4])، وَصَوَّرَ المجموع النِّسائيَّ، مُشَبِّهاً العذارى العابدات ـــ اللَّواتي كان يَقْحَمُ عليهنَّ سترهنَّ؛ فيلهو بهنَّ في طقس الجنس والإخصاب ـــ بالأبقار الوحشيَّة، في جمال عيونهنَّ([5])، ويصف "عبيد" ما اخْتَلَجَ دَخِيلَتَهُ، من مشاعر الحنين إلى نساء "رُمَاحٍ"، الشَّبيهات بالأبقار الوحشيَّة في ملامح: الجمال، والبياض، والبدانة([6]).

ويمكننا القول عقب الاستكناه النَّقديِّ السَّابق: إنَّ البقرة كانت رمزاً حيوانيّاً أصيلاً، للأُمِّ الجاهليَّة الكبرى، على اختلاف أنواعها وَصنوفها؛ أمَّا المهاة، فَكانت أكثرها ذكراً وَوصفاً، فِيْ الشِّعر العربيِّ القديم([7]).

وَقد شُبِّهَتِ المرأة المثال ربَّةً كانت أو ممثِّلةً كهنوتيَّةً، بِالبقرة المقدَّسة، فِيْ سِمَاتٍ عديدةٍ، مِنَ الجمال الأنثويِّ: كَجمال العيون، وَالبياض، وَالنُّعومة، وَالبدانة، وَالرَّشاقة.

كما ارتبطت البقرة بِرمزٍ حيوانيٍّ أموميٍّ آخرَ، تلكم هِيَ النَّاقة المقدَّسة ـــ وسيلة الشَّاعر فِيْ الرِّحلة الكهنوتيَّة الإخصابيَّة؛ لِقطع الفيافي وَالْقِفَارِ العربيَّة ـــ الشَّبيهة بِالبقرة السَّماويَّة، فِيْ ملمح التَّوثُّب، وَصفتي: السُّرعة، وَالنَّشاط.

وَالتفت الشُّعراء إلى الجانب الأموميِّ، فِيْ الحضور البقريِّ، البائن فِيْ سياق التَّصوير الدِّينيِّ؛ فَأَدَّتِ البقرة الرَّمز واجبها الأموميَّ، بِتوفير الرِّعاية وَالحنان لِوليدها الأثير، فِيْ حِمَى جنان "عشتار" الخضراء، وَرِيَاضِهَا الْمُعتِمَةِ الْغَنَّاءِ.

وَرصد شعراء المعلَّقات الحركات العباديَّة، فِيْ رحلة الصَّيد الكهنوتيَّة، السَّاعية لِتحقيق الهدف الإخصابيِّ، مِنْ خلال اقتناص البقرة الرَّمز، وَثَوْرِهَا الْمُخَصِّبِ، بِسهمٍ أسطوريٍّ واحدٍ؛ يُصِيْبُ الفريستَيْن المقدَّستَيْن فِيْ الْمَقْتَلِ؛ لِيتحقَّقَ السَّفح القربانيُّ؛ المؤذن بِالرِّضا الأموميِّ، وَتحقُّق

1) يُنظر: الدِّيوان، ص110.

2) يُنظر: نفسه، ص79.

3) يُنظر: نفسه، ص96.

4) يُنظر: نفسه، ص104.

5) يُنظر: نفسه، ص123.

6) يُنظر: نفسه، ص112.

7) ينظر: الرَّباعي، يوسف أحمد يوسف: الثَّوْرُ الوحشيُّ في الشِّعر الجاهليِّ، (رسالة ماجستير غير منشـــورة)، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 1985م، ص7.

الْخصبِ العالميّ؛ فَتُقَدَّمُ لحومها طعاماً مباركاً للعبَّاد المشاركين، فِيْ احتفالاتِ معبديَّةٍ طقسيَّة، ممزوجةٍ بِالغناء الدِّينيّ، وَالرَّقص النِّسائيّ؛ لِتكونَ نهاية المطاف بِالاتِّحاد الذَّكريّ الأنثويّ، الْمُفْعَم بِالتَّمتُّع الغرائزيّ.

الْمَطْلَبُ الثَّانِي: الْمَرْأَةُ = الْبَيْضَةُ:

حازت البَيْضة الرَّمز عَلَىْ اهتمام بعض شعراء المعلَّقات، باعتبارها إحدى رموز الأُمّ الكونيَّة الكبرى؛ فَحرصوا عَلَىْ ذكرها فِيْ أشعارهم، وَحفلوا بِتصويرها فِيْ تراتيلهم، بِمَا يتناسب وَعقائدهم الدِّينيَّة، وَيتوافق وَنظراتهم العقديَّة.

وَقد اقترنت البَيْضة بِالمرأة الإلهة، فِيْ غَيْرِ جانبٍ مِنْ جوانب الصُّورة المثاليَّة للحسن الأموميّ، وَتداعت قِيَمُهَا الطُّهريَّة، وَدلائلها الإخصابيَّة، إلى محور الخطاب الشِّعريّ الْمُرَمَّزِ؛ لِكونها الأصل الَّذي انبثقت عنه كثيرٌ مِنَ الْكائنات، وَالْمُنْبَعَثَ الَّذي جَسَّدَ ولادة العوالم، وَنماء الحيوات.

وَقد أُولِعَ "امرؤ القيس" بِتصوُّن معشوقته المثلى؛ فَانبرى لِتصويره، مُستَحْضِراً فِيْ تضاعيف إبداعه الشِّعريّ، صورة البَيْضة المقدَّسة؛ لِمشاكلتها الرَّمزيَّة، أَوْجُهَ الحسن الأموميَّة المثاليَّة، فَيقول فِيْ معلَّقته([1]):

[من الطَّويل]

وَبَيْضَــةِ خِدْرٍ لاَ يُرَامُ خِبَاؤُهَــا	تَمَتَّعْتُ مِنْ لَهْوٍ بِهَا غَيْرَ مُعْجَلِ([2])

وَيلتقي الشَّاعر المعشوقة الكبرى، الَّتي تمتَّعت بصفة العذريَّة؛ وَهِيَ بِذلك تُشْبِهُ بَيْضة النَّعامة؛ فِيْ سلامتها مِنَ الافتضاض، أو فِيْ الصَّون وَالسَّتر، أو فِيْ صفاء اللَّون وَنقائه، أو فِيْ بياضها الْمَشُوْبِ بِصُفْرَةٍ، وَالغاية مِنْ تلكم الأمنية؛ التَّمتُّع بها فِيْ ليلته الغراميَّة المقدَّسة دون تعجُّلٍ؛ وَفِيْ ذلك تأكيدٌ عَلَىْ قدسيَّة المرأة المثال، وَاضطلاعها بواجبي: الإخصاب الجنسيّ، وَالإمتاع الحسّيّ؛ فَالرَّحم الأموميُّ مطلب أَمْوَاهِ الشَّاعر الكاهن، وَالبَيْضة المقدَّسة معادله الرَّمزيُّ، وَنظيره الموضوعيُّ، الَّذي يُشَاكِلُهُ فِيْ ملمحي: الاشتمال، وَالانبعاث؛ فَكلاهما يشتمل فِيْ تضاعيفه عَلَىْ الجنين الْمُتَخَلِّق، كما يشهدان أطوار التَّكوُّن التَّسلسليّ، المصحوب بِالتَّغيُّرات الفسيولوجيَّة الطَّارئة، عَلَىْ جسد الأنثى الْمُخْصِبَةِ؛ وَقد لقيت المرأة لِذلكم الحظوة، فِيْ مجتمعات الثَّقافة البدائيَّة، الَّتي رأت فِيْ تضخُّم البطن الأنثويّ، سرّاً إخصابيَّاً، يتَّصل بِالأُمّ الكونيَّة الكبرى؛ بِهِ تكون البشرى الأكيدة؛ بِتجدُّد الحياة الخصيبة، وَانبعاث الأجنَّة الوليدة.

وَيمكننا استشراف المعاني الطُّهريَّة، وَالدَّلالات الإخصابيَّة، وَالقيم التَّنمويَّة، مِنَ المشتقَّات اللَّفظيَّة، لِلجذر الرَّئيس "بيض"؛ فَقد ذكر "ابن منظورٍ" فِيْ "لسان العرب": أَنَّ ((الْبَيَاضَ : ضِدُّ

---

1) الدِّيوان، ص38.

2) الخباء: البيت. التمتُّع: الانتفاع.

السَّوَادِ، يَكُونُ ذَلِكَ فِيْ الْحَيَوَانِ وَالنَّبَاتِ وَغَيْرِ ذَلِكَ))([1])؛ وَفِيْ ذلكم غاية الإدلال عَلَىْ طهريَّة الرَّمز المقدَّس، وَالأيادي الأموميَّة البيضاء، الْمُمْتَدَّةِ إلى آفاق الكون الحيواتيِّ، حين تتبدَّى الرَّبَّة الكبرى، بِوجهها الْمُشْرِقِ الْوَضِيءِ، الَّذي يتناسب وَما عهدته العرب عَنِ المرأة البَيْضاء، نقيَّة الْعِرْضِ، مِنَ: الدَّنس، وَالفسق، وَالفجور([2]).

وَيتَّصل الجذر السَّابق بالمرأة، فِيْ الدَّلالة عَلَىْ الجانب النَّمائيِّ، فِيْ أعضاء الجسد الأنثويِّ؛ ذلك أنَّ العرب استخدمت فِيْ لغتها الْمَحْكِيَّةِ فعلي: "أَبْيَضَتْ"، وَ"أَبَاضَتْ"([3])؛ فِيْ سياق الإدلال المعنويِّ، على ولادة الأمِّ الحامل أطفالها الْبِيْضَ.

وَيُطَالِعُنَا المعجم بِكلمة "الأَبْيَضَيْنِ"؛ الدَّالَّــة عَلَىْ ((الْمَاءِ وَالْحِنْطَةِ))، أو ((الْمَاءِ وَاللَّــبَنِ))([4])، أظهر النِّعم الأموميَّة، فِيْ شتَّى العوالم الكونيَّة؛ فَهِيَ مطلب الكاهن العابد، وَغاية الرَّاهب السَّاجد، حين تُعْقَدُ طقوس الاستسقاء وَالإخصاب، عَلَىْ اختلاف أحوالها، وَتباين أحداثها، وَتنوُّع تمظهراتها؛ لِغاية استعطاف الرِّضا الأموميِّ، وَاستجلاب النَّعيم الإلهيِّ، ممثَّلاً فِيْ الماء المطريِّ ــ الَّذي يُشَكِّلُ مادَّة الحياة الأولى، لِسائر الكائنات العالميَّة ــ وَالحنطة الَّتي تغذو الإنسان، وَالحيوان، وَاللَّبن الَّذي يرفد بِالطَّاقة وَالقوَّة سائر الأبدان؛ فَالدَّلالة اللُّغويَّة جِدُّ مُتَّسِقَة، مع الوظائف المعتلقة، بِالرَّبَّة المغتبطة، وَأُفُقُهَا الفلسفيُّ، يُضَارِعُ الْفِكْرَ العقائديَّة، مِنْ حيث الوظيفة المثاليَّة، وَالرَّمزيَّة الأسطوريَّة، المتبدِّية: رسوماً، وَنقوشاً، وَأختاماً، فِيْ محافل "السَّاميِّين" المعبديَّة.

وَقد دلَّت العرب ــ قديماً ــ عَلَىْ الشَّمس بِــ((الْبَيْضَاءِ))([5])؛ ممَّا يعني اشتراك الرَّمز الأموميِّ، وَالتَّجسيد العشتاريِّ النَّجميِّ، فِيْ صفة البياض، الَّتي خلعها شعراء الجاهليَّة عَلَىْ المرأة المثال؛ فَكانت الرَّبَّةُ المحورَ لقطبيْها المتجاذبَيْن: "الشَّمس" فِيْ حضورها السَّماويِّ، وَ"البَيْضة" فِيْ تَمَظْهُرِهَا الأرضيِّ.

وَقد شاكلت البَيْضة حبَّات العنب؛ مِنْ حيث الاستدارة "الإهليلجيَّة"؛ فَدلَّت عَلَىْ ((عِنَبٍ بِالطَّائِفِ))([6])، كانت لِكرمتها أهميَّتها الدِّينيَّة، فِيْ عقائد الحواضر الحجازيَّة، حين استُعْصِرَ ماؤُها الْمُشَعْشَعُ؛ فَكان خير شرابٍ إلهيٍّ، فِيْ الطَّقس الخمريِّ الصَّباحيِّ، مُسْتَخْلَصاً مِنْ أجود ثمار العنب الأموميِّ.

---

1) مادَّة (بيض).

2) ينظر: نفسه، مادَّة (بيض).

3) ينظر: نفسه، مادَّة (بيض).

4) نفسه، مادَّة (بيض).

5) نفسه، مادَّة (بيض).

6) نفسه، مادَّة (بيض).

وقد اختزل الجذر "بيض" دلالتَيْن متضادَّتَيْن، عُهِدتَا عَنِ الرَّبَّة الكبرى فِيْ الْبَدْءِ، وتَمثَّلتها ربيباتها السَّاميَّاتُ منْ بعد؛ ذلك أنَّ "بَيْضَةَ الْخِدْرِ" توصيفٌ رمزيٌّ للجارية؛ ((لأنَّهَا فِيْ خِدْرِهَا مكْنُونَةٌ))([1])؛ وفي ذلكم تكريس لمفهوم "الأمِّ العذراء"؛ أمَّا "بَيْضَــةُ الْعُقْــرِ"؛ فَهُوَ مثلٌ يُضْرَبُ، ((وذَلِكَ أنْ تُغْصَبَ الْجَارِيَةُ نَفْسَهَا فَتُفْتَضَّ فَتُجَرَّبَ))([2])؛ مِمَّا يُرَسِّخُ صورة الأمِّ الكبرى راعية البغاء.

واعتلقت إحدى المشتقَّات اللَّفظيَّة للأصل "بيض" بالسَّحاب؛ للدَّلالة عَلَىْ النِّعم الأموميَّة المائيَّة الهاطلة، مِنْ سحائبها المتقاطرة؛ فقالت العرب: ((بَاْضَ السَّحَابُ إِذَا أَمْطَرَ))([3])، ووجه التَّشاكل بينهما؛ ذلك التَّناغم الحركيُّ فِيْ الانحدار مِنْ علٍ إلى مكانٍ خفيضٍ، والتَّماثل الغائيُّ للفعلَيْن المعبِّرَيْن، عن أوَّليَّة التَّكوُّن العالميِّ، والتَّخلُّق الحياتيِّ، والْخِصْب الكونيِّ.

ونظراً للمكانة السَّامقة الَّتي تمتَّعت بِهَا الرَّبَّة البيضاء؛ فقد استعارت العرب صفتها الإحيائيَّة تلك؛ لِتُسَمِّيَ بها جبلاً بعينه، وماءً بذاته([4])؛ وقد استقام لنا فيما خلا مِنْ بحثٍ ونقدٍ؛ إثبات قداسة الموطنَيْن؛ فِيْ فكر "السَّاميِّين" بعامَّةٍ؛ و"الجاهليِّين" بخاصَّةٍ، واعتلاقهما بالأمِّ الكونيَّة الكبرى، مِنْ حيث الرَّمزيَّة الوجوديَّة الإخصابيَّة.

وخَلِيْقٌ بنا ألاَّ نُغْفِلَ الضِّدَّ الأسود، فِيْ أفعال الرَّبَّة الحميدة، وصورتها البهيجة؛ فالجذر اللُّغويُّ يَنْكَفِيءُ عَلَىْ ذاته، ويختفي ومَيْضُ إخصابه، أمام الظَّلام الْمُسْدِلِ ستاره، عَلَىْ الكون الحيِّ؛ مُحيْلاً الحياة العميمة إلى موتٍ مَقِيْتٍ، يحمل فِيْ سوداويَّته الصُّوَرِيَّةِ، وسكونه الحركيِّ، أسرار: الْبَعْثِ، والْخَلْقِ، والتَّجَدُّدِ؛ ليدلَّ عَلَىْ حِبَالِ الصَّائد، والأرض القَحْلِ، وخُوْذَةِ الْمُحَارِبِ، وسَيْفِهِ الْبَرَّاقِ الْبَتَّارِ([5]).

ولُبُّ القول فِيْ التَّفصيل المعجميِّ السَّابق؛ يُنْبِئُ بِحضور الأمومة فِيْ العقيدة العربيَّة، الْمُستَقَى مِنْ مشتقَّاتها اللَّفظيَّة، الْمُؤَكِّدَةِ مركزيَّة الرَّبَّة العالميَّة، مِنْ خلال معنى الوسطيَّة، ومطلق قدراتها الإلهيَّة، ممثَّلة فِيْ السِّيادة الكونيَّة، وبَدْئِيَّةِ النَّشأة والكينونة الأزليَّة، بوساطة دلالة الأصوليَّة([6]).

وتُطَالِعُنَا أصوات الكلمة المفصليَّة "البَيْضَــة"، بالثِّيمات الكلِّيَّة، الْمُعَبِّرَةِ عَنِ المنهج التَّطوُّري المقارن، لِلأنماط العليا المتكرِّرة، مِنْ خلال أَنْسَاقٍ كونيَّةٍ سَامِيَةٍ، وصِيَغٍ رَبَّانِيَّةٍ عاليةٍ؛

---

1) ابن منظور: لسان العرب، مادَّة (بيض).

2) نفسه، مادَّة (بيض).

3) نفسه، مادَّة (بيض).

4) ينظر: نفسه، مادَّة (بيض).

5) ينظر: نفسه، مادَّة (بيض).

6) ينظر: نفسه، مادَّة (بيض).

فَالْخَيْرُ الأمومِيُّ الْمُتَوَخَّى، مسبوقٌ فِيْ الفكرة المنطقيَّة، بِضغطٍ عالميٍّ، يشمل سائر الحيوات الكونيَّة، بالغاً الذُروة فِيْ قسوته الطَّاغية، وَسطوتة النَّاقمة، عَلَىْ كُلِّ مظهرٍ مِنْ مظاهر الحياة الذَّاهبة، لكنَّ قدرات الأمومة الْمُخْصِبَة، تُشَكِّلُ فِيْ ظلمة الْحَيْنِ، ولُجَّةِ الّلأواء، وتضاعيف البواقر؛ أملاً مُضمَّخاً بِغَبُوقِ الانتصار؛ وَحُلُماً يُبَدِّلُ غَوَائِلَ الانكسار، غائيَّته منطقٌ طوطميٌّ مومُوقٌ، وَنتيجته خِصْبٌ حياتيٌّ غير مسبوقٍ، وَصورته الخفيَّة توالدٌ يتحدَّى بنمائه المنشود، صيرورة الزَّمان، وَسكون المكان؛ لِتتفجَّر السَّماوات مطراً مباركاً، وَتتفتَّق الأرض نباتاً طيِّباً، وَتَشهد الدَّوارس فجراً صادقاً؛ ذلكم جميعه دُلَّ عليه بِالبـــاء "ب" ـــ الصَّوت الانفجـــاريّ المهموس ـــ الَّذي تكتمل آليَّة نطقه، بِقدرٍ مِنَ الهواء غير يسيرٍ، تتراكم جزئيَّاته وَتتراكب؛ مُوَلِّدَةً قوَّة ضغطٍ عنيفةٍ، تكفل للشفتَيْن انفراجهما، عَقِبَ تلاصقٍ مُحكَمٍ؛ ثُمَّ يُوَفِّرُ حرف الياء "ي" امتداداً مكانيّاً لِمجرى الهواء، الَّذي لا يعترضه عارضٌ، وَلا يُعِيقُهُ عائقٌ، مُظْهِراً الصَّوت بِكُلِّيَّتِه، مُفْرَداً، أو مُجتَمِعاً فِيْ توليفةٍ صوتيَّةٍ، ذات قصدٍ وَمعنى، تماماً كَالقدر الأموميّ، الجارية وقائعه الإخصابيَّة، فِيْ الطَّبيعة السَّاكنة وَالمتحركة؛ وَيكون المنتهى بِصوتي الضَّاد "ض" وَالتَّاء "ت"؛ أَمَّا الأوَّل فَيُمَثِّلُ نهاية التَّفجُر الرَّحمويّ الكونيّ، وَمُبْتَدَأَ التَّخلُّق الْخصبيّ العالميّ، وَتُشِيْعُ انفجاريَّته وَجهريَّته المتلازمتان، تأكيداً معنويّاً، وَآخرَ ماديّاً ميدانيّاً، عَلَىْ العودة الميمونة، لِمظاهر الخصوبة؛ وَأَمَّا الصَّوت الثَّاني؛ فَتُرَسِّخُ انفجاريَّته الفكرة السَّابقة، وَيُشِيْعُ هَمْسُهُ فِيْ البعد الفلسفيّ للكلمة، قيم: الرَّاحة، وَالسَّكينة، وَالهدوء، المتبدِّية جميعاً إِثْرَ تمام الغايات الإخصابيَّة المستجلبة، وكمال الصُّورة الأموميَّة المستعذبة.

وَيعود "الأعشى" لِتصوير الحسن الأنثويّ المثاليّ، فَيُشَبِّهُ حبيبته "قتلة" بِبَيْضة النَّعامة، فِيْ: صفائها، وَملاحتها، وَعُذْرِيَّتِهَا، قَائلاً([1]):

[من السَّريع]

أَوْ بَيْضَةٍ فِيْ الدِّعْصِ مَكْنُونَةٍ	أَوْ دُرَّةٍ شِيْفَــتْ لَــدَىْ تَاجِــرِ([2])

وَيحمل لنا هذا التَّشبيه معاني: الطُّهر، وَالنَّقاء، وَالعفاف، الَّتي امتازت بِهَا المرأة الإلهة؛ كما يُؤَكِّدُ عذريَّتها المحبَّبة لدى الكاهن الجاهليّ، وَيدلُّ على حيويَّة رَحِمِهَا، القادر عَلَىْ استقبال الأمواه الذَّكريَّة، وَتكوين البوَيْضات النَّاضجة الْمُخَصَّبَة، الكفيلة بِتخلُّق الأجنَّة الإنسانيَّة، كما بَيْضة النَّعامة، رحم جنينها الأوَّليّ، وَمقامه الْبَدْئِيُّ، حتَّى اكتماله الْخَلْقِيّ.

---

1) الدِّيوان، ص93.

2) شِيفَتْ: جُلِيَتْ.

وَيَتْبَعُ الشَّاعر تشبيهه الدِّينيَّ السَّابق، بِصورةٍ بلاغيَّةٍ؛ تُؤَكِّدُ قداسة المرأة، وَطهرها، وَصفائها؛ فَيُشَبِّهُهَا فِيْ الصِّفات المثاليَّة الرُّوحيَّة السَّالفة، بِالدُّرَّة المقدَّسة ــ مُنْطَلَقِ الأمومة فِيْ تخلُّقها الأوَّليِّ، مِنْ ظلمات البحر الأُجَاجِ ــ وَقد تجشَّم الصَّيَّاد مشقَّة الرِّحلة البحريَّة بحثاً عنها؛ فَكان له ما أراد، وَتحصَّل عليها، وَجلبت له ــ تالياً ــ الحظَّ وَالثَّراء؛ بعد أَنْ باعها لِلتَّاجر الَّذي جَلاَهَا؛ فَزادها إشراقاً وَبهاءً.

وَيستحضر "الأعشى" صورة النَّعامة ــ فِيْ معرض حديثه عَنِ المرأة المثال ــ فَيصف الصَّحراء القاحلة، الَّتي تضمُّ فِيْ غَيَاهِبِهَا حياةً جديدةً ناشئةً، ممثَّلةً فِيْ أفراخ النَّعام المنطلقة، مِنَ البَيْض الكائن فِيْ الكثبان الرَّمليَّة الْمَائِجَةِ؛ فَصورة الْخِصْبِ الحيوانيِّ، فِيْ المحيط البيئيِّ الصَّحراويِّ؛ تدلُّ عَلَىْ حضور الأمومة فِيْ الأرجاء الأرضيَّة كافَّةً([1]).

وَتتبدَّى النَّجمة الصَّباحيَّة ــ راعية الحروب الأموميَّة ــ فَتشرع الجيوش فِيْ حشد رجالها؛ وَتجميع سلاحها، وَتهيئة عُدَّتِهَا، ممثَّلةً فِيْ الأفراس السَّريعة، وَالرِّماح الطَّويلة القويَّة؛ فَيلتحم الخميسان؛ وَحين تُشَمِّرُ الحرب عَنْ ساقها؛ وَيَشتدُّ وَطِيْسُهَا؛ وَيتناهى رَهَجُهَا؛ يتلقَّى الأعداء الضَّربات العنيفة مِنْ حيث لا يحتسبون، وَيُشَبِّهُ الشَّاعر تَكَالُبَ القوى الأموميَّة، عَلَىْ كتيبة الأعداء الْمُدَمَّرَةِ، بِالنَّعامة الَّتي تَبِيْضُ عليهم شرّاً وَنَقمةً؛ وَبذلك تستحيل البَيْضة الْمُخْصِبَةُ؛ إلى نقمةٍ عشتاريَّةٍ مُؤْلِمَةٍ؛ مِمَّا يُؤَكِّدُ رمزيَّتها لِلأمومة الكونيَّة، فِيْ وجهَيْها: الأبيض وَالأسود([2]).

وَقد أَكَدَتِ الشَّواهد الشِّعريَّة الآنفة، وَالصُّور الدِّينيَّة السَّابقة؛ رمزيَّة البَيْضة لِلرَّحم الأموميِّ؛ وَالجمال الأنثويِّ المثاليِّ؛ وَالتَّرميز النَّجميِّ الشَّمسيِّ؛ فَالبَيْضة بما تجمعه مِنْ بياضٍ وَصُفْرَةٍ؛ ((إنَّما هي جماعٌ لسر الشمس في ضحوتها وعشيتها، وغلافها الرقيق الهش، يماثل رقَّة بشرة المرأة وملاسة أديمها وصفائه ونضرته، وخلوه من أثر الزمن، وتجاعيد السن))([3]).

فَالمرأة المثال تُشْبِهُ بَيْضة النَّعامة، فِيْ: نقاء لونها، وَإشراق وجهها، وَبياض جسمها، وَثمَّة تماثلٌ كبيرٌ بينهما، يتمثَّل فِيْ تمتُّع جنينَيْهما، بِملمحي: السِّتر، وَالحفظ، إضافةً إلى التَّشاكل الكبير بَيْنَ الرَّحم الأموميِّ وَالبَيْضة المقدَّسة، فِيْ كونهما مَرْتَعَيْنِ أصيلَيْن، يَضُمَّانِ فِيْ تضاعيفهما الجنين الإنسانيَّ، وَالفرخ الحيوانيَّ، حين يعيشان مرحلة النَّماء الْخَلْقِيِّ، وَالتَّشَكُّلِ الْعُضْوِيِّ، تمهيداً لِرؤية أنوار الأمومة الكونيَّة عمَّا قريبٍ.

---

1) يُنظر: الدِّيوان، ص135.

2) ينظر: نفسه، ص50.

3) البطل: الصُّورة الفنِّيَّة، ص80.

الْمَطْلَبُ الثَّالِثُ: الْمَرْأَةُ = الْحَمَامَةُ:

سجّلت التّراتيل الشّعريّة الجاهليّة حضوراً محدوداً للحمامة، بدا فِيْ غير صورةٍ مِنْ الصُّوَرِ الجزئيّة، الْمُعْتَلِقَةِ بِالمرأة، فِيْ سياق التّرميز الدّينيّ لها، بِاعتبارها الأمّ الكونيّة الكبرى.

وقد ارتبطت الحمامة بـ"الميثولوجيا" القديمة؛ ذلك أنّهَا ((الطائر المقدس للربة أفروديت إلهة الجمال النسوي وربة العلاقات الجسدية، لما له من صبوات غزلية لفتت نظر الإنسان من أقدم العهود، كما أن بين الحمام والساميين علاقة حميمة ظهرت في نظرة السامي القديم إلى هذا الطائر الوديع حين جعلته أساطير الطّوفان السّاميّة، الدّليل الّذي بشّر بالأرض اليابسة وَانحسار الماء))([1]).

وَيُعْلِنُ "لبيد" صراحةً، عَنْ رمزيّة الحمامة لِلمرأة المثال، وَيقول([2]):

[من الوافر]

كَأَنَّ سِرَاعَهَـا مُتَوَاتِرَاتٍ حَمَـامٌ بَاكِـرٌ قَبْلَ الْحَمَامِ

فَيُشَبِّهُ الشّاعر الجاهليُّ النّساء الرّاحلات الْمُتَقَاطِرَاتِ، بِالحمام الأموميّ، فِيْ وداعتهنّ وَجمالهنّ، وَقد بَكَّرْنَ فِيْ رحيلهنّ، قبل أن يغدوَ الحمام؛ بَاحِثاً عَنْ قُوتِ يَوْمِهِ، لكنّ الصُّورة الحركيّة السّابقة، الْمُؤَكِّدَةَ رمزيّة الحمامة لِلمرأة المثال؛ تُظْهِرُ الجانب الجميل، وَالمظهر الوديع، لِلحمامة الرّمز؛ فِيْ إشارةٍ إلى ثنائيّة حضورها فِيْ الصُّور الشّعريّة؛ فَمظاهر حضورها مشروطةٌ، بِطبيعة حضور الرّبّة الكونيّة، فِيْ الصُّورة الدّينيّة الكلّيّة.

وَفِيْ السّياق الإخصابيّ السّابق، يُصَوِّرُ "لبيد" الحمام المجتمع، فِيْ بعض المواطن الجاهليّة، المشمولة بِالرّبيع الأموميّ؛ حيث تَصْدَحُ بِالتّغريد فوق أشجار "الطَّلْحِ"، مقام الأمومة النّباتيّ، فِيْ الْحِمَى الدّينيّ العربيّ؛ وَتُعَبِّرُ الحمائم بِهَذَا الفعل عَنْ مدى ابتهاجها؛ بِتنزُّل النّعم الأموميّة؛ فِيْ وقتي: الضُّحَى، وَالأصيل([3]).

وَيطرح "الأعشى" ـــ فِيْ ديوانه ـــ مفاهيمه الدّينيّة، حول الطّيور قاطبةً، وَتمتزج نظرته العقديّة، بِالصُّورة الشّعريّة؛ لِتوحيَ بِرمزيّة الحمامة الأكيدة، لِلرّبّة الكونيّة العزيزة، وَفِيْ هذا السّياق التّصويريّ، يقرن الشّاعر بَيْنَ الحمامة وَالمعشوقة المثلى "جُبَيْرَةَ"، مِنْ خلال التّشبيه

---

1) البطل: الصُّورة في الشّعر العربيّ، ص80، 81.

2) الدّيوان، ص206.

3) يُنظر: نفسه، ص232.

البلاغيِّ الرَّمزيِّ، القائم عَلَىْ عقد علاقة التَّناظر الماديِّ، فِيْ الإطار الجماليِّ، بَيْنَ بَرَدِ المرأة وَقَادِمَتَي الحمامة، فَيقول([1]):

[من الكامل]

تَجْلُو بِقَادِمَتَيْ حَمَامَةِ أَيْكَةٍ بَرَدَاً أُسِــفَّ لِثَاتُــهُ بِسَــوَادِ

كما ترتبط الحمامة البيضاء، وَطيور القطا الغبراء، بِنعمة "عشتار" ممثَّلةً فِيْ الماء، الكائن فِيْ واحات الأمومة الغنَّاء، وَجنانها الشَّجريَّة الخضراء([2]).

وَيُعَشِّشُ الحمام فوق القصور العالية، الَّتي إِخَالُهَا بيوت العبادة الأموميَّة، حيث تجسيداتها الوثنيَّة، وَتمثيلاتها الحيوانيَّة، وَتَرْمِيْزُهَا الْوَدِيْعُ، ممثَّلاً فِيْ "الحمامة" البيضاء، الْمُعَبِّرَةِ عَنِ الطُّهر الأموميِّ، وَتنزُّل الرَّحمات السَّماويَّة، وَيُشَبِّهُ "زهير" حجارة الأثافي، بِالحمام الرَّامز لِلحضور الأموميِّ، بِوجهَيْه: الْمُخْصِبِ، وَالْمُمِيْتِ، فَيقول([3]):

[من الطَّويل]

وَغَيْرُ ثَلَاثٍ كَالْحَمَامِ خَوَالِدِ وَهَابٍ مُحِــيلٍ هَامِــدٍ مُتَلَبِّدِ([4])

فَكُلُّ ما تبقَّى مِنْ آثار "أُمِّ مَعْبَدٍ" وَحَيِّهَا، ثلاثة أحجارٍ، شكَّلت مجتمعةً الموقد النَّاريَّ، الَّذي طُهِيَ عليه طعام الضُّيوف وَالقاطنين فيما مضى، وَقد شبَّه الشَّاعر تلكم الحجارة بِالحمام الأسود، الْمُضَمَّخِ بِاللَّون الرَّماديِّ؛ وَيُحيلُنَا هذا التَّشبيه إلى قداسة الحجر، فِيْ الفكر الدِّينيِّ الجاهليِّ، كونه يُمَثِّلُ رمزاً وثنيَّاً لِلرَّبَّة الكبرى، وَقد رأينا آنفاً أَنَّ العربيَّ الجاهليَّ، كان يَتَخَيَّرُ فِيْ سفره أجود حجارة الأثافي، أو ما جاورها؛ لِيُؤَدِّيَ حوله فِعْلَ الطَّواف العباديِّ، الَّذي طالما أدَّاه فِيْ حِلِّه، حَوْلَ صَنَمِ الأمومة، فِيْ مَحْفَلِهَا الدِّينيِّ الجاهليِّ.

وَيقف "عبيدُ بن الأبرص" مُتَأَمِّلاً مَوْرِدَ الماء، الَّذي طالما لَقِيَ المحبوبة فِيْ رَوْضَتِهِ الغنَّاء، وَيقول([5]):

[من الكامل]

وَخَلَا عَلَيْهَا مَا يُفَزِّعُ وِرْدَهَــا إِلاَّ الْحَمَامُ دَعَا بِــهِ وَالْهُدْهُــدُ([6])

---

1) الأعشى: الدِّيوان، ص52.

2) يُنظر: نفسه ص70.

3) الدِّيوان، ص19.

4) الخوالد: الباقية. الهابي: رمادٌ عليه هبوةٌ أَيْ غُبْرَةٌ. الْمُحِيلُ: الَّذي أتى عليه حَوْلٌ. الْهَامِدُ: الْمُتَغَيِّــرُ. الْمُتَلَبِّــدُ: اللاَّصق بعضه ببعضٍ؛ لِتَرَدُّدِ الأمطار عليه.

5) الدِّيوان، ص50.

6) خلا: بعد. الورد: إتيان الماء للشُّرب.

فَدَعَا هَدِيلاً سَاقُ حُرٍّ صَحْــوَةً فَدَنَا الْهَدِيلُ لَهُ يَصُبُّ وَيَصعَـدُ([1])

فَقد خلا مَوْرِدُ الحبيبة المثاليَّة مِنَ الأحياء، إلاَّ مِنَ الحمائم وَأفراخها، الَّتي تعلو وَتنحدر، فِيْ تجارب الطَّيران الأولى؛ وَلذلك تُشَكِّلُ الحمائم المجتمعة حول المورد الأموميّ، بديلاً رمزيّاً، للمرأة المثاليَّة الرَّاحلة؛ كما تُعَدُّ مظهراً طبيعيّاً، مِنْ مظاهر الخصوبة الأموميَّة الأرضيَّة الأصيلة.

وَقد تطوَّرت دلالات الحضور الرَّمزيّ لِلحمامة، فِيْ تضاعيف القول الشِّعريّ الْمُوَسْطَر؛ لِترتبط بِمعاني: الحزن وَالفراق، وَنَعْيِ الأحبَّة وَالرِّفاق، وَاتَّسعت دائرة التَّصوير الشِّعريّ، الْمُعَبِّرِ عَنِ الهمّ الإنسانيّ؛ لِيُشَارِكَ الرَّجل المرأة فِيْ رِثَاءِ النَّفس، وَامتاح الشَّاعر دلالات الحزن تلـك، مِنَ القصَّة الخرافيَّة، الَّتي تحكي: ((أنَّ فرخ حمام يدعى "هديلاً" قد فقد على عهد طوفان نوح، فكل الحمام يبكي عليه ويناديه، وهذه القصة من قبيل الأساطير التفسيرية، التي تعلـل صـوت الحمام وترجيعه الحزين))([2]).

وَقد حاكى الشُّعراء الجاهليُّون تلكم النَّظرات الأسطوريَّة، فِيْ بعض صُوَرِهِمُ الشِّـعريَّة، الْمُشْتَمِلَةِ بِرِدَاءِ الموت وَالقتل،؛ فَكانت الحمائم النَّاعية، وَالطُّيور الباكية، ترجمان الألم العميـق، الَّذي اجتاح خَلَجَاتِ القلوب؛ فَحملت أخبار الرَّحيل الأبديّ، وَبَكَتِ المـوتى الـذَّاهبين، لا سـيَّما السَّادة، والكُبَرَاء، وَالأرباب منهم([3])، كما أسهمت فِيْ نقل أرواح السَّادة الكبار، إلى ربَّة المـوت وَالأقدار([4]).

وَلاَ بُدَّ مِنَ الإشارة إلى علاقة القطا بِالمرأة، فِيْ الخطاب الشِّعريّ الجاهليّ؛ فَقد ((ظل على ارتباطه بالمرأة، تشبُّه به، وبخاصة في تصوير مغامرة جسدية ...))([5])، وَقـد اقتصـر شعراء المعلَّقات عَلَىْ عقد العلاقات التَّشاكليَّة، فِيْ الأُطُرِ البلاغيَّة، بَيْنَ "القطا" البريَّة مِنْ جانب، وَ"الفرس" الْمُحَارِبَةِ، وَ"النَّاقة" الرَّاحلة مِنْ جانبٍ آخرَ، بِوَسَاطَةِ الصُّـور الحركيَّـة، الْمُظْهِـرَةِ

---

1) الهديل: فرخ الحمام. ساق حُرّ: ذكر القمارى. يصبُّ ويصعد: أيْ ينحدر في طيرانه ويعلو.

2) البطل: الصُّورة في الشِّعر العربيّ، ص81.

3) ينظر: ديوان عمرو بن كلثوم: ص34؛ ديوان عنترة: ص203، 232، 233، 240، 261.

4) ينظر: الدِّيك، د.إحسان: الهامة والصَّدى ـــ صدى الرُّوح في الشِّعر الجـاهليّ ـــ مجلَّـة جامعـة النَّجـاح للأبحاث/ العلوم الإنسانيَّة، عمادة البحث العلميّ، جامعة النَّجاح الوطنيَّة، نـابلس، فلسـطين، 13: 2/ 1999م، ص626 ـــ 679؛ ينظر: النُّعيميّ: الأسطورة في الشِّعر العربيّ قبل الإسلام، ص198.

5) البطل: الصُّورة في الشِّعر العربيّ، ص81.

سرعتها التّدميريّة، وَنشاطاتها الإخصابيَّة، وَقد تجسَّد فِيْ تلكم العلائق البلاغيَّة، التّناظر التّامُّ بَيْنَ رموز الرّبَّة الكونيَّة، مِنْ حيث الوظائف الإخصابيَّة(1).

وَبناءً عَلَىْ ما سبق ذكره؛ يُمكننا القول بثنائيَّة الأثر الرّمزيّ للحمامة، فِيْ صفتي: الرّقَّة، وَالجمال، وَصَبَوَاتِ الغزل القتّال، الّذي سلب أفئدة الرِّجال، وَلم يكن لِهذا التّصوير أنْ ينسحبَ عَلَىْ جميع المواقف الشّعريَّة؛ ذلك أنَّ ثُلَّةً مِنَ الشُّعراء الجاهليِّين، تجاوزوا العلائق المادِّيَّة الجماليَّة، إلى الامتداد المكانيِّ الخالي تماماً، مِنْ أيِّ حضورٍ مباشرٍ لِلمرأة، ما خلا أثرها الرَّمزيّ، ممثَّلاً فِيْ "الحمامة"؛ فَغياب الأصل الأموميّ؛ يُعَوِّضُهُ استبقاء الرّمز الطَّيريّ، الَّذي يُشيْعُ في ثَنَايَا الصُّورة الرَّمزيَّة، جُلَّ المعاني الاستشرافيَّة، الّتي طالما أثارتها المرأة فِيْ حضورها الذَّاهب، مِنْ: مَرَحٍ، وَفَرَحٍ، وَخُضْرَةٍ، وَنَمَاءٍ، وَجميعها إحداثيَّاتٌ واقعيَّةٌ، وَتشخيصاتٌ ماديَّةٌ، وَمشاعرُ إنسانيَّةٌ، تفاعلت فيما بينها، فِيْ إطار الإثارة وَالاستجابة؛ لِترسمَ لوحةً مِنْ أزهى لوحات الطَّبيعة العربيَّة، حين تَغْمُرُهَا الأمومة الكونيَّة، بِخِصْبِهَا، وَنَمَائِهَا.

وَقد تخلو الصُّورة مِنْ تلك القيم الجماليَّة، بِتمظهراتها المادِّيَّة وَالشُّعوريَّة؛ لِتحتضنَ الحضور الوثنيَّ، المُمَثَّلَ فِيْ أحجار الأثافي الثَّلاثة، بِكُلِّ مَا تُثِيْرُهُ الرَّقميَّة الآنفة، مِنْ دلالات الأصل العالميِّ، المُنْبَثِقِ مِنْ عقيدة التَّثليث النُّجوميِّ، لِعائلة: "الشَّمس، وَالقمر، وَالزُّهرة"، أو ثلاثيَّة التَّرميز الصَّنميِّ، لِلحضور الأموميِّ الكونيِّ، المُتَمَظْهِرِ فِيْ: "اللاَّتِ، وَمَنَاةَ، وَالْعُزَّى".

---

1) ينظر: ديوان لبيد: ص54، 76؛ ديوان امرئ القيس: ص148.

الْمَطْلَبُ الرَّابِعُ: الْمَرْأَةُ = الدُّرَّةُ:

اعتبر "السَّاميُّون" القدامى وَأحفادهم "الجاهليُّون" الدُّرَّة، رمزاً مِنْ رموز الرَّبَّة الكونيَّة "عشتار"؛ ذلك أنَّها تعود بالبشريَّة إلى البعث الأموميِّ الأوَّل، الَّذي حكَتْهُ معظم الأساطير السَّاميَّة، رَاصِدَةً وقائعه الإحداثيَّة، الجارية فِيْ أعماق الأمواه البحريَّة، حين خرجت الأُمُّ الكونيَّة، مِنَ الصَّدفة البَدْئيَّةِ؛ فَأَضحت دُرَّةَ العوالم الوجوديَّة، بِجميع كائناتها، وَسائر حيواتها، وَمختلف تبدِّياتها.

وَيعني ذلك أنَّ الدُّرَّة أو اللُّؤلؤة، بديلان موضوعيان لِـ"عشتار"، وَرمزان أسطوريَّان لانبعاثها الأوَّل، مِنَ الوسط المائيِّ الأُجَاجِ؛ حيث الظُّلمة وَالسَّواد، مُبْتَدَأُ التَّخلُّق الإلهيِّ، وَالانبعاث العالميِّ.

وَيسوق "امرؤ القيس" فِيْ معلَّقته تشبيهاً دينيًّا لونيًّا، يُبِيْنُ عَنْ علاقة المرأة المثال بِالدُّرَّة الرَّمز، فَيقول([1]):

[من الطَّويل]

كَبِكْرِ الْمُقَانَاةِ الْبَيَاضِ بِصُفْرَةٍ ... غَذَاهَا نَمِيرُ الْمَاءِ غَيْرُ الْمُحَلَّلِ([2])

وَيُشَبِّهُ الشَّاعر معشوقته الكبرى بِالدُّرَّة الفريدة، الْمُتَمَوْضِعَةِ داخل الصَّدفة البيضاء، الْمَشُوْبَةِ بِالصُّفْرَةِ، وَهُوَ ذات اللَّون المحبَّب فِيْ المرأة المثلى، كما رأينا آنفاً، وَهذه الصَّدفة غير مُحَلَّلَةٍ لِمَنْ رَامَهَا؛ لأنَّها كامنةٌ فِيْ قَعْرِ البحر، وَلا تستطيع الأيدي إليها وُصُوْلاً؛ فَالدُّرَّة الفريدة ــ نواة الانبعاث الأموميِّ ــ موجودةٌ فِيْ القاع حيث الظُّلمة؛ الَّتي استحالت بعدئذٍ نوراً عميماً؛ ملأ الدُّنيا بِأسرها إشراقاً وَجمالاً، ذلكم هُوَ الإشراق العشتاريُّ، وَالجمال الأموميُّ.

وَقد وصف "امرؤ القيس" تزيُّن النِّساء الظَّاعنات، المستورات المصونات، بِالياقوت وَاللُّؤلؤ المثقَّب؛ لِغاية النَّظم فِيْ العقود وَالأسلاك، فَيقول([3]):

[من الطَّويل]

غَرَائِرُ فِيْ كِنٍّ وَصَوْنٍ وَنِعْمَةٍ ... يُحَلَّيْنَ يَاقُوْتاً وَشَـذْراً مُفَقَّـرَا([4])

---

1) الدِّيوان، ص43.

2) البكر: الدُّرَّة الَّتي لم يُرَ مثلها. المقاناة: الخليط. النَّمير: الماء النَّامي في الجسد.

3) الدِّيوان، ص92.

4) الْكِنُّ: السِّتر، البيت. الشَّذْرُ: اللُّؤلؤ الصَّغير. مُفَقَّرٌ: مثقوبٌ لِلنَّظم في الأسلاك.

وَيُؤكِّدُ الشَّاعر مِنْ خلال مفردة "كِنّ"، عَلَىٰ استتار المرأة فِيْ بيتِها، وَقد تأتّى له هذا التّأكيد بِصوتَي الكاف "ك"، وَالنّون "ن"، الْمُتَمَايِزَيْنِ بالقوّة الصّوتيّة، مِنْ خلال ملحمي: الاحتكاك، وَالأنفيّة.

وَتُضفِي كلمة "صَوْنٍ" بُعْداً دينيّاً آخرَ، يتمثّل فِيْ قداسة المرأة المثلى وَجلالها، وَتمتُّعها بِالحماية وَالمنعة، وَقد أكّد الشّاعر هذا البعد، مِنْ خلال صوت الصّاد "ص" الصّفيريّ، ذي التّردّدات العالية، وَصوت النّون "ن"، أنفيّ الْمَلْمَحِ.

وَتُحَاكِي العذارى فِيْ الهياكل المعبديّة، فِعْلَ الرّبّة السّماويّة، وَممثّلتها الأرضيّة، فَيَتَهَوّلْنَ بِأجمل اللآلئ العشتاريّة؛ لِيكنْ مَحَطَّ إعجاب طُلّاب الشّهوة وَاللّذّة، فِيْ ليالي العشق الإلهيّ الْمُفْعَمِ بِالمتعة.

وَيُشَبِّهُ "امرؤ القيس" خير نتاجه الشّعريّ بِالدُّرر؛ مِمّا يُؤكِّدُ ارتباط شِعْرِهِ بِالمرأة المثلى، الّتي شكّلت مِحْوَرَهُ الرّئيس؛ فَالرّبّة الدُّرّة تستأهل أَنْ يُنْظَمَ لِعبادتها الكلام الدُّرّيُّ الْمُرَتَّلُ، فِيْ المعبد الأموميّ الْمُبَجَّلِ([1]).

وَترمي "هريرة" قلب "امرئ القيس"، بِسِهَامِ العشق الإلهيّ؛ فَيذرف دموعه الغزيرة؛ كي تُشْفِقَ عليه، وَتَهَبَهُ وِصَالَــهَا، وَلا تُبَارِحَ دِيَارَهَــا، وَقد شبّه دموعه ــ فِيْ هذا السّياق التّصويريّ ــ بِاللّؤلؤ العشتاريّ المقدّس، الرّامز لِلقوى الأموميّة الْمُخْصِبَةِ؛ فَالشّاعر يستعيد صورة الأمومة الذّاهبة، مِنْ خلال الدُّرّة الحاضرة، فِيْ الصّورة الشّعريّة الرّامزة([2]).

وَيُشَاكِلُ الْخَرَزُ اللّؤلؤَ المقدّس؛ وَلِذلك ارتبط فِيْ بعض صُوَرِ الشّاعر الجاهليّ بِالأبقار الأموميّة؛ فَتارةً يُشَبِّهُ قطيع الأبقار الوحشيّة الْمُدْبِرَةِ بِالْخَرَزِ الْيَمَانِيّ([3])، وَتارةً أخرى يصف عيون البقرة الوحشيّة الْمَيْتَةِ ــ عَقِبَ صَيْدِهَا ــ مُشَبِّهَاً إيّاها بِالْخَرَزِ ذاتِه، فِيْ تجلّياته اللّونيّة الضّدّيّة، ممثّلةً فِيْ اللّونَيْن: الأسود، وَالأبيض؛ الْمُجَسِّدَيْنِ قيمتي: الموت، وَالحياة، فِيْ الرّمز الحيوانيّ الأموميّ([4]).

وَينقل لنا "عنترة" صورةً دينيّةً لونيّةً، فِيْ معرض وصفه لِلمرأة المثال، الّتي أرّقت فِكْرَهُ، وَشغلت باله؛ لِحُسْنِهَا الفائق، وَجمالها الفتّان، فَيقول([5]):

[من الكامل]

مِنْ كُلِّ فَائِقَــةِ الْجَمَالِ كَدُمْيَةٍ ... مِنْ لُؤْلُؤٍ قَدْ صُوِّرَتْ فِيْ عَاجِ

---

1) ينظر: الدّيوان، ص90.

2) ينظر: نفسه، ص109، 110.

3) ينظر: نفسه، ص57، 136.

4) ينظر: نفسه، ص70.

5) الدّيوان، ص247.

فالنّساء الرّاحلات جميلاتٌ، لكنّ إحداهنّ تَفُوقُ المجموع النّسائيّ حُسْنًا، وَهِيَ شبيهة بالتّمثال الأموميّ، الْمَاثِلِ فِيْ المعبد الجاهليّ، وَقد صُنِعَ مِنَ العاج الثّمين، وَزُيِّنَ بِاللُّؤلؤ المقدّس؛ فالمرأة المثال ــ صاحبة الصّوْن وَالعفاف ــ تتمتّع بالتّرف الكبير، سواءٌ أكانت صنماً معبوداً، أمْ ممثّلةً أرضيّةً، للحضرة الأموميّة الكونيّة.

وَيعود "النّابغة" بنا إلى الأجواء الأولى للتّخلّق الأموميّ؛ فَيُشَبِّهُ المرأة المثال، باللُّؤلؤة الكائنة فِيْ الصّدفة البحريّة، وَقد عثر عليها الغوّاص البارع؛ فارتفع صوته بعبارات التّأليه لِلدُّرَّة الرّمز، وَسَجَدَ إمْعَانًا فِيْ الخضوع للرّبّة المقدّسة، فيقول([1]):

[من الكامل]

أوْ دُرّةٍ صَدَفِيَّــةٍ غوّاصُهَــا   بهِجٌ متَى يرَها يُهِلّ ويَسْجُدِ

وَيشكر الكاهن العابد ربّته عَلَىْ هِبَتِهَا العظيمة، ممثّلةً فِيْ اللُّؤلؤة الثّمينة؛ الّتي تُجَسِّدُ قيمتي: الحظّ، وَالثّراء، عَلَىْ الصّعيد المادّيّ؛ وَملمحي: الطّهارة، والسّكينة، فِيْ المستوى الرُّوحيّ، وَفِيْ مقابل الهبة العظمى، لِلأمومة المثلى، لا يجد الرّاهب بُدّاً مِنَ التّرتيل الدّينيّ، وَالسُّجود الكهنوتيّ، الْمُعَبِّرِ عَنْ عميق الشُّكر وَالعرفان، وَعظيم الامتنان، لِربّة الْخصب وَالأمان.

وَيصف "النّابغة" ــ فِيْ موطــنٍ آخرَ ــ جمال أنثاه المثلى، كما يُصوِّرُ زينتها وحُلِيَّــها ــ مِنَ الدُّرّ وَالياقوت، وَقلائد اللُّؤلؤ وَالزّبرجد ــ فِيْ ليلة الإخصاب الكبرى، حين يشْرعُ الكهنة وَالكاهنات، فِيْ تفعيل طقس الزّواج الإلهيّ المقدّس([2]).

وَتُشَكِّلُ الزّينة السّابقة حُلِيَّ المرأة الفضلى، ممثّلة الرّبّة الكبرى، فِيْ الطّبقة الكهنوتيّة النّسائيّة العليا، كما تتحلّى بها الدُّمى المعبديّة، وَالتّماثيل الصّخريّة، فِيْ الْمُتَنَسَّكَاتِ الأموميّة؛ ممّا يُرَجِّحُ قداستها الأسطوريّة، وَرمزيّتها التّماثليّة، لِلأمّ الكونيّة.

وَيَقْرِنُ "لبيد بن ربيعة" بَيْنَ البقرة وَالدُّرّة، فِيْ صورةٍ دينيّةٍ، تُعَمِّقُ مفهوم الطُّهر الأموميّ، مِنْ خلال التّرميز اللّونيّ، وَيقول([3]):

[من الكامل]

وَتُضِيءُ فِيْ وَجْهِ الظّلَامِ مُنِيْرَةً   كَجُمَانَــةِ الْبَحْرِيّ سُلَّ نِظَامُهَــا

1) الدّيوان، ص29.

2) يُنظر: نفسه، ص31.

3) الدّيوان، ص309.

فَالبقرة الرَّمز مُنيرَةٌ كربتّها، وَهيَ تُشبِهُ اللُّؤلؤة المقدّسة فِيْ إشراقها وبهائها؛ وَهذا يُحيلُنا ــ بالضَّرورة ــ إلى الطُّهر وَالنَّقاء الأموميّيْن، اللّذَيْن تتَّشحُ بهما رموزها المقدّسة كافّةً، كما يربط الشّاعر بَيْنَ الدُّرَّة المكرَّمة وَالنَّاقة الرَّمز؛ فَيُصَوِّرُ النِّياق الّتي علّق فِيْ شَحْمَةِ أُذُنِهَا الْخرزُ، مُشبِّهَاً تشكيلاته المتباينة بِالدُّرِّ، وَقد كانت العرب قديماً تُعلِّقُ التَّمائم الخرزيَّة؛ دَفْعَاً للشّرّ وَالْعيْن، فَكَأنَّ الدُّرَّة الأموميَّة، تقوم مَقَامَ التَّعويذة السِّحريَّة، الّتي تَمْنَعُ الكروب وَالبلايا، وسائر الْمِحَنِ وَالرَّزايا؛ وَلذلك كان اقتناؤُها حِرْزَاً لِصاحبها مِنَ المصائب وَالشّرور، وَمَجْلَبَةً للخَيْرِ والسُّرور.

وَيعود بنا "الأعشى" مُجَدَّدَاً، إلى ذِكْرِ الأصل الأموميّ الدُّرّيّ، فَيقول([1]):

[من البسيط]

مِنْ كُلِّ مَرْجَانَةٍ فِيْ الْبَحْرِ أَخْرَجَهَا	غَوّاصُهَــا وَوَقَاهَا طِينَهَــا الصَّدَفُ

وَتُجَسِّدُ الصُّورة الحركيَّة السَّابقة ــ فِيْ ظلمات البحر الأموميّ ــ حَجْمَ الصُّعوبات، وَمَدَى المشقَّات، الّتي تَكَلَّفَهَا الغوّاص البارع، الْعَازِمُ عَلَىْ تحصيل ثَمْرَةِ عَنَائه، وَامتلاك اللُّؤلؤة الْمَسْتُوْرَةِ، فِيْ الصَّدفة الْمَغْمُوْرَةِ، بالطِّين وَنَبَاتِ الْبَحْرِ، وَحين يَحْظَى بها؛ يكون قد حاز الدُّنيا بِأسْرِهَا، وَتَنَزَّلَتْ عليه بركات الأمومة كُلُّهَا، وَتَصِلُ اللآلىء الْمُشْرِقَةُ، الّتي بُذِلَ فِيْ تحصيلها العناء الشَّديد، إلى نُحُوْرِ العذارى العابدات، وَرئيسة الكاهنات؛ لِتكونَ مصدر بركةٍ، وَأمارةَ حُسْنٍ وَجمالٍ، وَبَشِيْرَ جِنْسٍ وَإخْصَابٍ.

وَيُشَبِّهُ "الأعشى" معشوقته المثلى ــ فِيْ سياقٍ شعريٍّ آخرَ ــ بِالدُّرَّة الْمُشْرِقَةِ الْمُضيئةِ، الّتي تكلِّف الغوّاص مشقَّةً عظيمةً؛ فِيْ سبيل تحصيلها، مِنْ ظلمات البحر الأموميّ، مَقَامِ "عشتار" المائيّ، وَالمادَّة الأولى فِيْ انبعاثها التَّخلُّقيّ([2]).

فَــ((المرأة كأنَّها درَّة، والتشبيه بذلك يكتمل حدوداً، لكنه ينطلق موسعاً المشبه به، مهملاً المشبه أو ساتراً صورته وراء هذه الصورة الموحية بأصلها الديني، فالدُّرَّة زهرة مشرقة، وقصة غواصها هي قصة الإنسان في إلحاحه وراء هدفه، على الرغم من محاولاته الفاشلة والمخاطر المحدقة به))([3]).

وَيصف "زهير" معشوقته "ليلى"، الشَّبيهة بالمهاة في حُسْنِ عينَيْها، وبِالظِّباء فِيْ طول عنقها، وَبِالدُّرَّة فِيْ ملاحتها وَصفائها، وَقد جمع الشَّاعر الرَّموز الأموميَّة الثَّلاثة، فِيْ صورةٍ دينيَّةٍ مُوْحِيَةٍ بِالقداسة وَالعظمة، فَيقول([4]):

---

1) الدّيوان، ص116.

2) يُنظر: نفسه، ص128.

3) البطل: الصُّورة الفنيَّة، ص79.

4) الدّيوان، ص8، 9.

[من الوافر]

تَنَازَعَهَا الْمَهَا شَبَهاً وَدُرُ النُّحُورِ، وَشَاكَهَتْ فِيهِ الظِّبَاءُ

فَأَمَّا مَا فُوَيْقَ الْعِقْدِ مِنْهَا فَمِنْ أُدْمَاءَ مَرْتَعُهَا الْخَلاَءُ

وَأَمَّا الْمُقْلَتَانِ فَمِنْ مَهَاةٍ، وَلِلدُّرِّ الْمَلاَحَةُ وَالصَّفَاءُ

وَتُشَكِّلُ الدُّرَّةُ الرَّمز مع البقرة وَالظَّبية، ثالوثاً إخصابيّاً مقدّساً، مُجلّلاً بالبياض الأموميّ، وَالطُّهر العشتاريّ، وَالخصوبة الكونيّة العميمة؛ فَالمرأة تستدعي إلى مخيّال الشّاعر الرّاهب، رموزها الإخصابيّة، الْمُتَشَاكِلَةَ فِيْ الوجوه الأموميّة الجماليّة، وقيمها الطُّهريّة القداسيّة، الْمُتَبدّية عَلَىْ الأصعدة الأرضيّة، حين ترضى عَنْ عبّادها، الّذين ما انفكّوا يستعطفون قلبها الرّؤوم، بكلّ سُبُلِ التّعبُّد، وَشتّى طرائق التّزهُّد.

لقد أضحى الواقع الشّعريُّ السّابق، تُرْجُمَانَ الرُّوح الكهنوتيّة، الْمُجلّة لِلخصوبة الأموميّة، فِيْ جميع مظاهرها العالميّة، لا سيّما الحيوانيّة، وَيلزم الشّاعر لاستدعاء الخيال الشّعريّ الخلاّق، إلى الواقع الحياتيّ الأليم، أنْ يقومَ بتأمُّلاته الشّهوانيّة العباديّة، الّتي يتذوّق فيها مقاييس الجمال الأنثويّ المثاليّ، الْمُغْرِي بالتّغزُّل وَالْوِصَالِ، وَالتّقرُّب إلى جسدها وَرُوحها بِخير الأعمال، ذلكم هُوَ الجنس المقدّس، حين يُصْبحُ عبادةً عظيمةً، لا عادةً دميمةً.

وَيُلاَحَظُ فِيْ دائرة "ليلى" المثاليّة، أنّ ((كلّ ما فيها يسير نحو الإيجاب، الحياة تتدفق باندفاع ... والمكان أفق مفتوح "مرتعها خلاء"، وعالم الحيوان "الظّباء" يتحول إلى النفع والجمال والطبيعة "البحر معطاء"، أما اللون فنقاء وصفاء طبيعي "در البحور"، وأما الإنسان الّذي فجر ذلك كله، فالجمال كامن في كل علاقة ينشئها، سواء أكانت مع غيره من الناس أم مع الحيوان أم مع الأشياء ...))([1]).

((وإذا كان زهير أتقن لون التشبيه من حيث كثرة الصور والتعمق فيها، والإلحاح عليها بالتفاصيل، فإنه أتقن لون الاستعارة إتقاناً لعل شاعراً جاهلياً لم يبلغ مبلغه فيه))([2]).

وَقد ذكر "أحمد الشّنقيطي" تشبيهه المرأة، بثلاثة أوصافٍ فِيْ بيتٍ واحدٍ، تحت عنوان ((إجادته في الشعر وحولياته))([3]).

وَيطرح "عبيد بن الأبرص" مفهوم الْعُذْرِيَّةِ، فِيْ الدُّرَّةَ الأموميّة، ما لم تُثْقَبْ، فيقول([4]):

---

1) الرّباعي، عبد القادر: الصّورة والرّؤية عند زهير بن أبي سلمى، مجلّة أبحاث اليرموك/ سلسلة الآداب واللّغويّات، 1: 1/ 1983م، ص86.

2) ضيف: العصر الجاهليّ، ص330.

3) يُنظر: المعلّقات العشر وأخبار شعرائها، دار النّصر للطّباعة والنّشر، (د.ت)، ص22.

4) الدّيوان، ص37.

[من الخفيف]

خُرُدٌ بَيْنَهُنَّ خَوْدٌ سَبَتْنِـــي   بِدَلالٍ وَهَيَّجَــتْ أَطْرَابِـــي([1])

فَقد سَبَتِ المرأة الشَّابَّة النَّاعمة شاعرنا بِدلالها، ونعومتها، وَعذريَّتها، وَقد شكَّلت الكاهنة المثلى، إحدى عذارى المعبد الأموميّ، اللَّواتي يُشْبِهْنَ اللآلئ غير المثقَّبة؛ كنايةً عَنْ شبابهنَّ، وَقلَّة خبرتهنَّ، فِيْ أمور النِّكاح، لكنَّ مآلهنَّ إلى ذلك لا محالة، لاسيَّما إذا تعلَّق الأمر بتضحيةٍ جنسيَّةٍ، يُقَدِّمْنَهَا فِيْ رحاب المعبد المكرَّم، لربَّة الجنس المقدَّس.

فَاللُّؤلؤة البيضاء غير المثقوبة، رمزٌ أصيلٌ للمرأة المثال ــ تجسيد الأمّ الكبرى، فِيْ الوسط الكهنوتيّ النِّسائيّ الأسمى ــ كما أنَّها رمزٌ للعفَّة الأنثويَّة، المحبَّبة لدى أصحاب السِّيادة الدِّينيَّة، فِيْ المجمع الكهنوتيّ الذُّكوريّ.

وَيُمْعِنُ "طرفة بن العبد" فِيْ وصف محبوبته، قائلاً([2]):

[من الطَّويل]

وَفِيْ الْحَيِّ أَحْوَى يَنفُضُ الْمَرْدَ شَادِنٌ   مُظَاهِــرُ سِمْطَــيْ لُؤْلُؤٍ وَزَبَرْجَــدِ([3])

فَهِيَ تُشْبِهُ الظَّبية المقدَّسة فِيْ اكتحال العينَيْن، وَسُمْرَةِ الشَّفتَيْن، وَحُسْنِ الْجِيْدِ، وَقد اهتمَّ الشَّاعر بِتصوير هذه المناطق الثَّلاث؛ لأهميَّتها العظمى فِيْ المغازلات الذِّكريَّة الأولى، الَّتي تَسْبِقُ الحرث الجنسيَّ؛ حيث يتخاطب العاشقان بِعيونهما الحالمة بِالنَّماء العالميّ، ولِحاظهما الْمُسْتَشْرِفَةِ آفاق الْخِصْبِ الكونيّ، وَتلتقي الأفواه بِالْقُبَلِ الْمُهَيِّجَةِ للشَّهوات الجسديَّة، وَيتحسَّس كلاهما ما ظهر مِنْ عنقيهما؛ لِتحريك الغرائز الرَّغائبيَّة.

وَيعكس اهتمام الشَّاعر بِالعينَيْن وَالْجِيْدِ؛ قيمةً أموميَّةً عظيمةً؛ ذلك أَنَّ الشَّاعر الجاهليَّ التفت إلى صُوَرِ العطف الأموميّ، الَّتي تُؤَدِّيهَا الظَّبية الأمُّ تجاهَ وليدها الطِّفل، حين تُرْسِلُ له نظرات العطف وَالإشفاق، وَتميل عليه بِعنقها، بَاعثةً فِيْ جسده الغضّ حُبَّهَا، وَتَحْنَانَهَا، وَأَمَانَهَا، وَيتمنَّى الشَّاعر أَنْ يكونَ أهلاً لِهذه المظاهر الأموميَّة، فِيْ ليلة العشق الإلهيَّة.

وَتتحلَّى المرأة بِالزِّينة المقدَّسة، مِنْ عقود اللُّؤلؤ وَالزَّبرجد؛ الْمُعَبِّرَةِ ببياضها وَسوادها؛ عن النَّقيضَيْن الأزليَّيْن، فِيْ الوظيفة الأموميَّة الكونيَّة، الجالبة لِلحياة وَالموت.

---

1) الخريدة: اللُّؤلؤة لم تُثْقَبْ. خَوْدٌ: المرأة الشَّابة النَّاعمة.

2) الدِّيوان، ص20.

3) الأحوى: الظَّبي في شفته سُمْرَةٌ. الشَّادِنُ: الغزال الَّذي قوي واستغنى عن أُمِّهِ. الْمُظَاهِرُ: الَّتي لبســت عقــداً فَوْقَ عقدٍ. السِّمْطُ: الْخَيْطُ الَّذي نُظِمَتْ فيه الجواهر.

وَيُحيلُنا مظهر الشَّفة الأنثويَّة الْمَنْشُودَة، الْمُتَمَتِّعَة بِالسُّمْرَة اللَّونيَّة الْمَحْمُودَة؛ إلى الإخصاب الكامن فِيْ أعماق الظُّلمة المائيَّة؛ فَالْخِصبُ الَّذي ينشده الشَّاعر، كامنٌ وراء هَاتِيْك الشِّفاه، وما عليه إلاَّ أن يبذل جهده، وَيُظْهِرَ فُحُولَتَهُ؛ لِيحظى بِالأمل الكهنوتيِّ المنشود.

وَنرى مِنْ خلال الرُّؤية التَّحليليَّة السَّابقة، أنَّ هناك إجماعاً لدى شعراء المعلَّقات، عَلَىْ وصف المرأة الفضلى، بِالدُّرَّة المثلى، الْمَحْفُوْظَة فِيْ الصَّدفة العشتاريَّة ــ مقام الرَّبَّة الأوَّل ــ وَهذا يُعَزِّزُ الارتباط الرَّمزيَّ بَيْنَ المرأة الرَّبَّة، وَالدُّرَّة الرَّمز؛ مِنْ حيث وحدويَّة المنشأ، وَالقدسيَّة اللَّونيَّة، ممثَّلةً فِيْ البياض؛ الْمُعَبِّر عَنِ: الطُّهر، والنَّقاء، وَالصَّفاء، إضافةً إلى سلامتها مِنَ التَّثقيب؛ الدَّالِّ عَلَىْ العذريَّة الرُّوحيَّة دون الجسديَّة، وَتبقى العابدات عذارى فِيْ منظور الشَّاعر الرَّاهب؛ لأنَّهنَّ القائمات عَلَىْ رعاية مُتَنَسَّك "عشتار" العذراء.

وَحين لا يُشَبِّهُ الشَّاعر الجاهليُّ معشوقته المثلى بِالدُّرَّة، ينبرى لوصف عُقُوْدِها الْمُشَكَّلَة مِنَ اللَّآلئ البيضاء البديعة، مُشِيْرَاً إلى أصلِهَا البحريِّ، وَموضعها مِنَ التَّجسيد الصَّدفيِّ، كما يستطرد فِيْ وصف الرِّحلة البحريَّة الشَّاقَّة، لِلغوَّاص التَّوَّاق؛ لِجني الثَّمرة الإلهيَّة البحريَّة، ممثَّلة فِيْ "الدُّرَّة" المثاليَّة، وَكأنَّه يَعقِدُ مشاكلةً موضوعيَّةً بينه وبيْن الغوَّاص، فِيْ حرص كليهما عَلَىْ تحصيل الخصوبة؛ أمَّا الشَّاعر فَميدانه فِيْ ذلك المعبد؛ حيث المرأة الجالسة، الْمُنْتَظِرَةُ بِشَغَف اللِّقاحَ المائيَّ الذَّكريَّ؛ عَلَّهُ يُصَادِفُ الأمواه الأموميَّة؛ فَتتخلَّق الأجنَّة البشريَّة؛ وَأمَّا الكاهن العابد: فَميدانه البحر الأجاج؛ حيثُ الرَّحم الأموميُّ البحريُّ "الصَّدفة"، وَجنينها "الدُّرَّة".

وَيمكن القول ((إنَّ ارتباط الدُّرَّة بالمثال الأعلى للجمال الأنثوي، قديم في تاريخ الحياة الاعتقادية لدى مختلف الأمم والشعوب، فقد تمثَّلها اليونان في صورة "Aphrodite" الأسطورية، ربة الجمال والشهوة والخصب))([1]).

وَقد قرن الشَّاعر الجاهليُّ بَيْنَ الدُّرَّة الرَّمــز، وَالتَّرميزات الأموميَّة الحيوانيَّة المقدَّســة ــ فِيْ المعتقد الدِّينيِّ الجاهليِّ ــ كَالظَّبية، وَالبقرة، وَالنَّاقة، فِيْ تصاويرَ بديعة؛ تُبِيْنُ عَنْ أوجه الحسن الأنثويِّ المثاليِّ؛ وَقَداسة الرُّموز جميعها، فِيْ المنظومة التَّرميزيَّة الأسطوريَّة، لِلرَّبَّة الكونيَّة.

وَأشار ثُلَّةٌ مِنَ الشُّعراء الجاهليِّين إلى البعد الوثنيِّ، فِيْ رمزيَّة الدُّرَّة لِلحضور الأموميِّ؛ فَنقلوا لَنَا الصُّورة المعبديَّة لِلدُّمى الصَّخريَّة، الْمَاثِلَة فِيْ هياكلها، وَقُدْس أقداسها، وَالْمُرَصَّعَة بِالدُّرر المقدَّسة، فِيْ سياق الفعل التَّجميليِّ؛ لِلصَّنم الأموميِّ، بِرعاية عذارى المجمع الكهنوتيِّ النِّسائيِّ.

---

1) الحسين: إنثربولوجيَّة الصُّورة والشِّعر العربيُّ قبل الإسلام، ص194.

الْمَطْلَبُ الْخَامِسُ: الْمَرْأَةُ = الشَّجَرَةُ:

عُبِدَتِ الشَّجرة فِيْ محافل "السَّاميِّين" الدِّينيَّة، باعتبارها رمزاً أصيلاً لربَّة الخصوبة الكونيَّة؛ فكانت "عشتار" الشَّجرة مقدَّسةً مُؤَلَّهَةً، تُقَدَّمُ لها شتَّى أنواع العبادة، وجميع أسباب الرِّعاية؛ ذلك أنَّها التَّجسيد النَّباتيُّ ــ الأكثر خصوبةً ــ للأُمِّ الكونيَّة الكبرى.

وقد ورث عرب الجاهليَّة، هذه النَّظرة العقديَّة، عَنِ المنظومة الأسطوريَّة السَّاميَّة؛ وتمثَّلوا فِيْ ممارساتهم الطُّقوسيَّة، شعائر القدامى الإخصابيَّة، الَّتي جرت فِيْ رحاب البساتين الأموميَّة، وفِيْ ظلال الشَّجرتَيْن المقدَّستَيْن "النَّخْلَة"، و"السَّمُرة".

ويُطَالِعُنَا "امرؤ القيس" بتشبيهٍ بديعٍ، يقرن فيه بَيْنَ الشَّعر الأموميِّ الكثيف، والنَّخلة المقدَّسة، فِيْ إطار تأمُّلاته العباديَّة، قائلاً([1]):

[من الطَّويل]

وَفَرْعٍ يَزِينُ الْمَتْنَ أَسْــوَدَ فَاحِمٍ	أَثِيْثٍ، كَقِنْــوِ النَّخْلَةِ الْمُتَعَثْكِــلِ([2])
غَدَائِرُهَا مُسْتَشْزِرَاتٌ إِلَىْ الْعُــلاَ	تَضِلُّ الْعِقَاصُ فِيْ مُثَنًّى ومُرْسَلِ([3])

فَيُشَبِّهُ الشَّاعر فِيْ صورةٍ بلاغيَّةٍ لونيَّة، شعر المرأة الكثيف الأسود، بعِذْقِ النَّخلة كثير التَّمر؛ ويحمل هذا التَّشبيه قيمة الخصوبة، ممثَّلةً فِيْ الكثرة، الَّتي احتوتها قنوان النَّخلة، مِنْ التُّمور المباركة؛ فالشَّاعر يعنيه مِنْ هذا كلِّه؛ الكثرة الدَّالَّة علىْ الخصوبة والنَّماء، كما أنَّ المرأة فِيْ شعرها الكثيف، مرغوبةٌ للعاشق الكاهن، كما التَّمر الَّذي يسعى صاحبه لقطافه؛ فالممارسة الجنسيَّة الكهنوتيَّة، مع الرَّاهبة الأموميَّة المثاليَّة، خَيْرُ ثمرةٍ يرجوها الشَّاعر، فِيْ ليلة الإخصاب المقدَّسة؛ وهذا يُشَكِّلُ المعنى الإخصابيَّ الإجماليَّ، للصُّورة البلاغيَّة الدِّينيَّة، الَّتي نَسَجَهَا الشَّاعر فِيْ سياقِ توصيفه للمرأة المثال.

ويُضيفُ السَّواد بُعْداً إخصابيّاً آخرَ؛ ((فالسواد مرتبط في التراث العربي بالاخضرار والخصب، ويلحظ استخدامه كلمة "أثيث" لوصف الشعر، وتعني الكثير النبات، فتغدو المرأة هي الأرض المخصبة الخضراء، وشعرها النَّخلة المتداخلة جذوعها، رمز الحياة والخصب. والشعر الكثيف الأسود صورة جنسية ذات دلالات توحي بالحيوية والطاقة المخصبة، ترتبط هنا بصور

---

1) الدِّيوان، ص44.

2) الفرع: الشَّعر التَّام. الفَاحِمُ: شديد السَّواد. الأثيث: الكثير. النَّخلة المتعثكل: أيْ الَّتي خرجــت عثاكيلهــا؛ أيْ قنوانها.

3) الغدائر: جمع غديرةٍ، وهي الْخُصْلَةُ من الشَّعر. الاسْتِشْزَارُ: الارتفاع. الْعقيصةُ: الْخُصْــلَةُ المجموعــة مــن الشَّعر.

النبات والشجر والاخضرار، وتوحي غدائر الشعر بالغدران، فتكثف صورة المياه الجارية الإيحاء بأجواء الحيوية المتدفقة))([1])، وَفِيْ المستوى اللفظـيّ، يمكن القول بإشتِمَالِ صورتـه ((بشملة البداوة في جفاء العبارة، وخشونة الألفاظ وتجهم المعاني))([2]).

وَيُؤكِّدُ "امرؤ القيس" المعاني الإخصابيَّة ذاتها، فِيْ ليلة لَهْوِهِ بـ"سلمى" المثلى، فَيقول([3]):

[من الطَّويل]

فَلَمَّا تَنَازَعْنَـا الْحَدِيْثَ وَأسْمَحَـتْ ... هَصَرْتُ بِغُصْنٍ ذِيْ شَمَارِيْخَ مَيَّالِ([4])

فَالصُّورة الحركيَّة الَّتي تضمَّنها البيت السَّابق؛ تُجَسِّدُ قِيَمَ الخصوبة، مِنْ خلال محْورَيْنِ أساسيَّيْنِ، هُمَا: الجنس، وَالشَّجرة؛ أمَّا الجنس فقد أضحى عبادة "السَّاميِّين" الأثيرة، فِيْ معابد الرَّبَّة العزيزة؛ وَأمَّا الشَّجرة فَهِيَ رمز الخصوبة النَّباتيَّة، وهبة "عشتار" السَّماويَّة، لِلعوالم الأرضيَّة الحيَّة، وَقد وحَّد الشَّاعر بينهما مِنْ خلال المرأة المثال، الَّتي شبَّه شعرها بِعِذْقِ النَّخلة، كما شبَّه زندَيْها وَساقَيْها، بأغصان الشَّجر عَلَىْ اختلاف أنواعه، وَكأنَّ الغاية القصوى مِن الجماع الجنسيِّ المقدَّس؛ استعادة الخصوبة، وَاستجلاب الحياة، إلى العالم النَّباتيِّ، وتحقيق مظاهر النَّماء فيه، ممثَّلةً فِيْ وَفْرَةِ الثِّمار وَكَثْرَتِهَا.

وَيُؤكِّدُ الشَّاعر مِنْ خلال المشاكلة البلاغيَّة، فِيْ الصُّورة الطُّقوسيَّة، عَلَىْ رمزيَّة النَّخلة المقدَّسة بِخاصَّةٍ، وَالشَّجر بِعامَّةٍ، لِلأُمِّ الجاهليَّة الكبرى؛ فَالنَّخلة هِيَ المعادل الموضوعيُّ الرَّمـزيُّ، لِلمرأة المخصبة الولـود، وَاستدعـاء الأُمِّ المثلى فِيْ التَّصوير الرَّمـزيِّ؛ يعنـي ـ بِالضَّرورة ـ استدعاءً لِلخصوبة النَّباتيَّة، فِيْ أبهى صُوَرِهَا الطَّبيعيَّة.

وَترتبط النَّخلة الرَّمز بِالنَّاقة المثاليَّة، فِيْ تصويرٍ جامعٍ لِمظاهر القداسة الدِّينيَّة، الَّتي حُفَّتْ بها الرُّموز الأموميَّة، يقول "امرؤ القيس"([5]):

[من الطَّويل]

إِذَا زُجِـرَتْ أَلْفَيْتَـهَا مُشْمَعِـلَّةً ... تُنِيفُ بِعَذْقٍ مِنْ غِرَاسِ ابْنِ مُعْنِقِ([6])

---

1) عوض: بنية القصيدة الجاهليَّة، ص204.

2) الهاشمي، أحمد: جواهر الأدب في أدبيَّات وإنشاء لغة العرب، دار الكتب العلميَّة، بيروت، لبنـان، 1983م، ص348.

3) الدِّيوان، ص141.

4) هصر: جذب إليه، أمال. الشَّماريخ: الواحدة شمروخٌ: غصنٌ دقيقٌ ينبت في أعلى الغصن الغلـيظ، وعـذق النَّخلة، وعنقود العنب.

5) الدِّيوان، ص134.

6) مُشْمَعِلَّةٌ: مسرعةٌ. بعذق: أيْ بذنبٍ مثل عذق النَّخلة.

فَناقة الشّاعر المقدّسة، ذات سرعة فائقة، تُبَلِّغ صاحبها غايته، مِنْ خلال قَطْعِهَا الفيافي وَالقفار، وَالسُّرعة فِيْ هذا المقام مطلوبةٌ؛ لأنّها كفيلةٌ بتبليغه رَكْبَ الأمِّ الرّاحلة؛ ممَّا يعني مشاركةً فَاعِلَةً مِنَ الرَّمز الحيوانيِّ الأموميّ، فِيْ ارتحال الكاهن الإخصابيّ؛ فيستدعي الشّاعر على الفور صورة الْخِصْبِ النَّباتيِّ المنشود، ممثّلةً فِيْ الشَّجرة العشتاريَّة المقدَّسة "النَّخلة"، وَيُشَبِّهُ ذنب ناقته، فِيْ كثافة شَعْرِهِ، بِعِذْقِ النَّخلة وَافِرِ الثَّمَر.

وَيستحضر الشّاعر الأمومة الغائبة، مِنْ خلال صفة "الكثافة"، الَّتي انماز بها ذنب النَّاقة، وَاتَّسم بكينونتها عِذْقُ النَّخلة؛ لِيتأكَّدَ لنا هدفه الإحيائيُّ جليًّا، ممثَّلاً فِيْ إعادة الحياة الخصيبة، إلى العوالم: النَّباتيَّة، وَالحيوانيَّة، وَالبشريَّة.

وَتظهر الوظائف الإخصابيَّة للرَّمزَيْن المقدَّسَيْن، مِنْ خلال عِذْقِ النَّخلة وَافِرِ الثَّمر، الَّذي يتناسب مع وظائف النَّخلة الإخصابيَّة، فِيْ الأرض العربيَّة؛ فَثمرها يُشَكِّلُ الغذاء الرَّئيس لِعَرَبِ الجاهليَّة، كما أَنَّ النَّاقة مرتبطةٌ فِيْ عقيدة "الجاهليِّين" الدِّينيَّة، برسول الأمِّ الكبرى الإحيائيّ، ممثَّلاً فِيْ الماء الإلهيِّ، بغية "الجاهليِّين" العظمى، الَّذين يسعون جاهدين لاستجلابها، مِنْ خلال طقوسه العديدة، الْمُقَامَةِ فِيْ معابد الرَّبَّة الفريدة، بحضرة تجسيداتها الوثنيَّة، وَممثّلاتها الأرضيَّة، مِنْ كاهنات العقيدة الأموميَّة.

كما تقترن النَّخلة بِالفرس المقدَّسة، فِيْ تصويرٍ فنِّيٍّ بديعٍ، يَمْتَاحُ مِنَ "الميثولوجيا" الدِّينيَّة الجاهليَّة، غاياته التَّوفيقيَّة الرَّمزيَّة، يقول "امرؤ القيس"([1]):

[من المتقارب]

وَسَالِفَــةٍ كَسَحُــوقِ اللِّيَــا ... نِ أَضْرَمَ فِيْهَا الْغَوِيُّ السُّعُــرْ([2])

فَينبري الشّاعر فِيْ هذا الموقف التَّوصيفيِّ، لِذِكْرِ صفات فرسه الأسطوريَّة، الَّتي أجلَّها إجلاله لِربَّته، بوصفها رمزاً مِنْ رموزها الإخصابيَّة المقدَّسة، وَيقرنها بِالنَّخلة الرَّمز، مِنْ خلال تشبيه عنقها بِالنَّخلة، فِيْ صفتَي: الطُّول، وَالامتداد، وَهِيَ صفةٌ أثيرةٌ، فِيْ الفرس العربيَّة الأصيلة.

وَتكتمل صورة الإخصاب الحيوانيِّ، بِمشاركة الفرس كاهنها فعل الإخصاب العالميِّ، مِنْ خلال تصوير سرعة الفرس العظمية، الَّتي مِنْ شأنها أَنْ تستجلبَ الخصوبة للعالم المنكود، بِالسُّرعة الممكنة؛ وَتُوَلِّدُ هذه السُّرعة حرارةً شديدةً فِيْ الجسد الحيوانيِّ، الَّذي يشتعل تحت وطأة

---

1) الدِّيوان، ص112.

2) السَّالفة: العنق أو صفحتاه. السَّحُوقُ: النَّخلة الطَّويلة. اللِّيان: النَّخل. الْغَوِيُّ: الْغَاوِي الْمُفْسِدُ. السُّعر، الواحــدة سعير: شدَّة الوقود.

الجري السّريع، وَاحتكاك حَوَافرِهِ بِالأرض الصّلدة، لِيكونَ اتّقاده مُشَاكِلاً لاشتعال النّخلة المقدّسة؛ بِفعْلِ نيران الضّالّ المُفْسِدِ.

ويُحيلُنَا التّصوير الدّينيُّ السّابق؛ إلى الطّقوس النّاريّة الاستمطاريّة، المُنْعقِدَةِ فِيْ محافل "الجاهليِّين" الدّينيّة؛ حيث شكّلت النّار محوراً رئيساً، فِيْ مظاهرَ طقوسيّةٍ عديدة، منْهَا: إضرام النّار فِيْ نبات "السّلع"، المَعْقُودِ علَىْ أذناب البقر؛ لتُلْقَى البقرة منْ فوق الجبل الأموميّ، أضحية استمطارٍ وَإخصابٍ.

وتبقى النّخلة الرّمز حاضرةً فِيْ صورة النّساء الظّاعنات، ضِمْنَ مَوْكِبِ الأمومة الرّاحل عَنِ الدّيار، يقول "امرؤ القيس"([1]):

[من الطّويل]

عَلَوْنَ بِأنْطَاكيّةٍ فَوْقَ عِقْمَةٍ	كَجِرْمَةِ نَخْلٍ أوْ كَجَنَّةِ يَثْرِبِ([2])

فتبدو النّساء الرّاحلات فِيْ أبْهَى حُلَلِهِنَّ، وَأجْمَلِ زِينَتِهِنَّ، حين يرتدين الثّياب الأنطاكيّة، ذات الألوان الزّاهية، الّتي يَغْلِبُ عليها الْحُمْرَةُ، وَهُوَ ذات اللّون الّذي تَلَوَّنَتْ بِهِ الدّمى المصوّرة، فِيْ معابد "عشتار" المكرّمة.

وتستدعي هذه الألوان البهيجة صُوَرَ الْخِصْبِ النّباتيِّ؛ فَيُشَبِّهُ الشّاعر تلك الألبسة الْمُوَشّاةَ، بِتَمْرِ النّخلة الأحْمَرِ، الّذي يقترن مع الثّمر الأصفر، وَجَرِيْدِ النّخلة الأخضر؛ ليدلَّ على الخصوبة فِيْ أروع تجلّياتها النّباتيّة، وقد ترك الشّاعر لرِيشَتِهِ السّحريّة، توظيف الألوان، وَفرزها بِصورةٍ طبيعيّةٍ، تُوَازِي طَبِيْعِيّةَ الصّورة الْمُلْتَقَطَةِ منَ الواقع الْمَعِيْشِ، مع توظيف عنصر الإثارة، الّذي يجتاح تضاعيف المشهد النّسويّ، فِيْ لحظة التّحدّي، وتلاشي الــ"أنا"، أمام المصير الْمُبْتَغَى للجماعة، وَالمصلحة العامّة لِــ"نحن" القبيلة.

وَيُظْهِرُ التّشبيه الدّينيُّ مدى قداسة المرأة الرّاحلة، فِيْ الفكر "الميثولوجيّ" الجاهليّ؛ فَهِيَ المرأة المثال ــ التّجسيد الأنثويُّ الأرضيُّ، لربّة الْخِصْبِ العالميِّ ــ وَهِيَ ربّةٌ كانت، أو ممثّلةٌ أرضيّةٌ، النّخلة المقدّسة بِجَنَاهَا وَثِمَارِهَا، زاهية اللّون، طيّبة الْمَطْعَمِ.

وتدلُّ الصّور الدّينيّة بِكُلّيّتِهَا، علَىْ البعد الرّمزيِّ للنّخلة، بِاعتبارها مقام الرّبّة الكبرى، فِيْ بساتين الأمومة وَجِنانها العظمى، وقد وظّف الشّاعر اللّونَيْنِ الأحمر وَالأصفر، فِيْ لباس المرأة الكاهنة، وَتَمْرِ النّخلة الباسقة؛ للدّلالة علَىْ الجانب الإغرائيِّ، فِيْ التّصوير الأسطوريِّ؛ فهذان اللّونان منْ ألوان الإثارة البصريّة، الّتي تُحَرِّكُ الغريزة الرّغائبيّة؛ وَيُضِيفُ اللّون الأخضر بُعْداً

---

1) الدّيوان، ص65.

2) أَنْطَاكِيَّةٌ: أيْ ثيابٌ مصنوعةٌ في أنطاكية. العِقْمَةُ: ضربٌ من الوَشْيِ الأحْمَرِ. الْجِرْمَةُ: ما صُرِمَ من النّخيــل، وصار في الأرض.

إخصابيّاً آخرَ؛ يَشِي بنتاج الجنس المقدّس؛ ذلك أنّه يُحيلُنا إلى صورة الازدهار النّباتيّ، وَخصوبة الشُّجر الأموميّ، الّتي تَعقبُ الممارسات الغزليّة الصّاخبة.

وَتحمل كلمة "جَنّة" ـ المفتاح الشّعريّ، للصُّورة الدّينيّة، ذات الطّابع الأسطوريّ ـ القيمة المعنويّة الأسمى؛ ذلك أنّ النّساء بكُلّ ما خالط صورتهنّ المثاليّة، منَ الألوان الزّاهية، شبيهاتٌ بـ"جنّة يثرب"، وَلا يمكن إغفال هذا التّرابط بَيْنَ المرأة وَالجنّة؛ فَالجنّة منَ النّاحية العقديّة، هبَةُ الأمّ الكونيّة لعبّادها "الجاهليّين"، الّذين ما انفكّوا يُؤثِرُونَها بقرابينهم وَأضحياتهم، كما أنّها مَقَامُ الرّبّة الأثير فِيْ الأرض العربيّة، بوصفها ربّة البساتين، وَسائر الخضرة وَالرّياحين.

وَيرى "امرؤ القيس" فِيْ "السَّمُرَة" مَلاذاً آمناً، عندما تتقاذفه الهموم، وَتلفحه رياح السّموم، فِيْ الظّلّ المُقفِرِ المَحظُوْرِ، يقول([1]):

[من الطّويل]

كَأنّــي غَدَاةَ الْبَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُــوا ... لَدَىْ سَمُرَاتِ الْحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَلِ([2])

فَقد رحلت المرأة المثال فِيْ أوّل النّهار، فِيْ ذات الوقت المقدّس لظهور "الزُّهرة" الصّباحيّة، وَخلّف ذلكم الرّحيل فِيْ كوامن الشّاعر الجاهليّ؛ أحاسيس الغربة وَالحرمان، منَ العطف الأموميّ الذّاهب؛ فَرَاحَ يستظلُّ بظِلّ "السَّمُرَة" المقدّسة، الّتي شكّلت مَسْكَناً عَزِيْزاً لِلإلهة "عشتار"، بترميزها الجاهليّ "الْعُزّى"، فِيْ حديث الرّسول ـ ﷺ ـ مع خالد بن الوليد ـ رضي الله عنه ـ حين قَطَعَ السَّمُرَات، الْمُتَمَوْضِعَةِ فِيْ "بَطْنِ نَخْلَةَ"، وأزال مظاهر الوثنيّة الأموميّة الكائنة حولها؛ فَتبدّت له المرأة المثلى بوجهها الشّرّير الأسود، لكنّها لم تُفلِحْ فِيْ النَّيْلِ منه؛ لإيمانه العظيم، وَتفانيه الجسيم، فِيْ خدمة نبيّه الكريم، وَدينه القويم.

وَقد رأى الشّاعر فِيْ "السَّمُرَة" بديلاً رمزيّاً، وَتجسيداً إلهيّاً، للرّبّة الكونيّة الغائبة؛ فَراح يستعيد فِيْ حضرتها، مظاهر الإخصاب الأموميّ، فِيْ الزّمن الماضي التّليد، حين عاشت الدّيار القبليّة، فِيْ حركة حياتيّة دائبة، مشمولةً ببركتها وَرعايتها؛ أمّا فِيْ حَاضِرِهِ الرّاهن؛ فَالإقفار سمَةُ تلكم الدّيار السّعيدة الحزينة! الّتي خلت مِنْ جميع مظاهر الحياة وَالخصوبة إلاّ مِنَ "السَّمُرَة"، الّتي تشبّث الشّاعر بها؛ لكونها شاهداً عَلَىْ الإقامة الحميدة، للرّبّة الكريمة، فِيْ ربوع الدّيار البهيجة.

وَقد بكى الشّاعر امرأته المثلى وَخِصْبَهَا الغائب؛ لأنّ رحيلها يعني انقضاء اللّحظات السّعيدة، وَذهاب الخصوبة الأكيدة، فِيْ عوالم: النّبات، وَالحيوان، وَالإنسان؛ فَشَبَّهَ حاله يومئذٍ بِمَنْ يشقُّ "الحنظل"؛ لاستخراج ما فيه مِنَ الحبّ؛ بَحثاً عَنْ أدنى سببٍ مِنْ أسباب الحياة؛ لأنّ

---

1) الدّيوان، ص30.

2) الغداة: أوّل النّهار. سمرات: جمع سَمُرَة، من شجر الطّلح. الْحَيُّ: القبيلة من الأعراب.

عناية الشّاعر الكاهن مُنصبّةٌ فِيْ تلك اللّحظة؛ علَىْ استكشاف الأسرار الخلقيّة، واستكناه النّواة الأوّليّة، لِجميع الأحياء الكونيّة، ممثّلةً فِيْ حَبِّ "الحنظل" أو بُذُورِه؛ ولعلَّ ذلك يكشف بوضوحٍ حجم القلق الرُّوحيِّ، الّذي يُعَانِيْهِ الكاهن الْمُتَمَسّكُ بِأضعف أسباب الحياة؛ علَّهُ يَحُوْزُ سِرَّ الخلود الأبديِّ.

وتتعدَّد الصُّور الدِّينيّة، المبينة عَنْ مكانة الشَّجرة الرَّمزيّة، فِيْ محافل الأمومة الجاهليّة؛ فَيُشَبِّهُ "امرؤ القيس" هوادج النّساء الرّاحلات، بِحدائق "الدَّوْم"، الشّبيهة بالنّخل، كما يُشَبِّهُهُنَّ بِالنَّخيل المقدّس، الّذي غُرِسَ فِيْ الماء([1])، ويُشَبِّهُ الشّاعر الجاهليُّ الْحُمُولَ المتفرّقة، فِيْ موكب الأمومة الرّاحلة، بِالنّخل الْمُتَفَرِّقِ فِيْ بستانٍ واحدٍ([2]).

ويقرن "امرؤ القيس" بَيْنَ النّساء الظّاعنات، وخيرة أشجار "الهند"، وما جاورها مِنَ البلاد، مِنْ خلال وصفه تَطَيُّبَهُنَّ، بِصفْوَةِ ما يُستَخلَصُ منها، مِنَ العطور والبخور([3]).

وتتعدَّد الرُّموز النّباتيّة، فِيْ موقف الرّحيل الأموميِّ؛ فيعود الشّاعر الجاهليُّ لِتشبيه النّساء الرّاحلات بِالشَّجر المقدّس، لا سيّما مِنْ فصيلة "الأَثْل"، الْمُنْتَشِرِ بِكثرةٍ فِيْ الأودية العربيّة([4]).

ويُصَوِّرُ "امرؤ القيس" الأشجار المقدّسة، وقد غمرتْها أمْوَاهُ الأمطار الأموميّة، فلم يبْدُ منها سوى أعاليها، مُشَبِّهاً إيّاها فِيْ ذلكم السّياق التّصويريِّ، بِرُؤُوْسِ النّساء الْمُغَطّاةِ بِالْخُمْرِ الأموميّة([5])، وتحتمي النّاقة بِالشّجر عموماً، لا سيّما شجرة "الأَرْطَاةِ"؛ لِتبتعدَ عَنْ أصوات الرُّعاة، وتستريحَ مِنْ عناء الرّحلة الصّحراويّة الشّاقّة؛ ولِتحظى بِالحماية والرّعاية، فِيْ المقام الأموميِّ النّباتيِّ([6]).

ويُعْتَبَرُ النّبات الأخضر ـــ هبة الرّبّة الكبرى لِعالمي: الإنسان، والحيوان ـــ طعاماً أثيراً لِلفرس الْبَلْقَاءِ، الّتي تطعم مِنْ بركات الجنّة الأموميّة الخضراء([7]).

ويُصَرِّحُ "عنترة" بِالدّلالات الرّمزيّة ذاتها، جاعِلاً المرأة المثال بِمثابة الشّجرة حيناً، وبِمثابة الرّوضة الّتي تضمُّ سائر صنوف الْخُضْرَةِ حيناً آخرَ، فيقول([8]):

---

1) يُنظر: الدّيوان، ص91.

2) يُنظر: نفسه، ص133.

3) يُنظر: نفسه، ص92.

4) يُنظر: نفسه، ص94.

5) يُنظر: نفسه، ص105.

6) يُنظر: نفسه، ص106، 116.

7) يُنظر: نفسه، ص 124.

8) الدّيوان، ص16.

[من الكامل]

أوْ رَوْضَةً أُنُفاً تَضَمَّنَ نَبْتَهَا غيثٌ قَلِيلُ الدِّمْنِ لَيْسَ بِمُعْلَمِ([1])

فَالمحبوبة المثلى امرأةٌ تُشْبِهُ الرَّوْضةَ الغنَّاء، بِكُلِّ ما فيها مِنْ ألوان الخضرة، وَالنَّبات، وَالزَّهر، وَبمقدور العاشق أنْ يقطفَ منها الثَّمرة الَّتي يُرِيْدُ، وَيشتمَّ الرَّائحة الَّتي بها نفسه تَطِيْبُ، حين يكون لِجمالها الأخَّاذ كَالسَّليب.

وَقد أصاب تكلم الرَّوضة الأمومِيَّة غيثٌ قليلٌ، كفيلٌ برَفْدِ الأرض الأمّ وَنباتها، بمادَّة الحياة الأوَّليَّة؛ فَتزيد البركة النّمائيَّة، وَتعمُّ الخضرة سائر الأرجاء الأرضيَّة.

وَهكذا يتوحّد النَّبات بِجميع أنواعه، وَالشَّجر بمختلف صنوفه، فِيْ الرَّمزيَّة الدِّينيَّة، لِلأُمِّ الكونيَّة، الرَّاعية جنَّتها الأرضيَّة، بِرحماتها المائيَّة، المُنْهمِرة رحمةً وبركةً؛ والمُتَجلِّية خصوبةً وَخُضْرَةً.

وَيبكي "عنترة" الْخَمَائِل، فِيْ لحظات التَّأمُّل العميق، لِلموقف الطَّلليّ المُوْحِي بِالموت، فَيقول([2]):

[من الكامل]

نَاحَتْ خَمِيلاتُ الأَرَاكِ وَقَدْ بَكَى مِنْ وَحْشَـةٍ نَزَلَتْ عَلَيْـهِ الْبَانُ([3])

وَيبكي الشَّاعر فراق محبوبته المثاليَّة، كما تبكي أشجار "الأراك" فِيْ جنان الأمومة الأرضيَّة، وَيُشَبِّهُهَا بِالنِّساء النَّائحات عَلَىْ العزيز المفقود، وَالقريب الميت، وَكيف لا تبكي الرُّموز النَّباتيَّة رحيل الأمومة الكونيَّة ؟! وَرحيلها قد خلَّف فِيْ القلب ألماً عظيماً، وَأسىً كبيراً؛ لأنَّه مُؤشّرٌ عَلَىْ رحيل الرِّعاية السَّماويَّة، وَانتفاء الخصوبة الأرضيَّة، إلى غير رجعة عيانيَّة، بل وَانقضاء الحياة وَمظاهرها، فِيْ أقسى الأحوال مرارةً وَأشدّها؛ فَتأتي الدُّموع مقابلاً موضوعيّاً لِلماء المفقود، وَالْخِصْبِ المنشود، كما أنَّها تُعَدُّ انتصاراً مِنَ الشَّاعر الجاهليّ، لِلمظاهر الإخصابيَّة الكونيَّة، الَّتي ما بَرِحَتْ تُرَاوِدُ خياله المشغول بِتوفير الأمن الإنسانيّ، وَالحاجات البشريَّة الآنيَّة.

وَيُشِيْرُ "عنترة" إلى المسكن الإلهيّ النَّباتــيّ، الْمُنْمَــازِ بالمنعة وَالحراســة، فَيقــول([4]):

---

1) الأُنُفُ: التَّام من كُلِّ شيء. قليل الدِّمْنِ: قليل المكث. المعلم: المكان المشهور.

2) الدِّيوان، ص204.

3) الخميلة: كُلُّ موضع كثرت فيه الأشجار.

4) الدِّيوان، ص244.

[من الوافر]

وكَيْفَ أَرُومُ مِنْكِ الْقُرْبَ يَوْماً وَحَوْلَ خِـبَاكِ آسَـادُ الأَجَـامِ(1)

فَالمرأة المثلى محروسةٌ مصونةٌ، فِيْ خبائها الكائن داخل المعبد الأموميّ الجاهليّ، وَالشّاعر يتوق إلى وَصْلِ المعشوقة الكبرى فِيْ جنّتها الخضراء، لكنّ مقامها منيعٌ عزيزٌ، عَصِيٌّ عَلَىْ بُغَاةِ الْغوَايَةِ اختراقه، أو التّسلُّل إليه؛ فَأسود الغابة الخضراء، وَوحوش الصّحراء، تُشَارِكُ فِيْ حراسة الْمُتَنَسّك الأموميّ الكبير.

وَيُبَالِغُ الشّاعر الجاهليُ فِيْ وصف مبلغ الحماية، حول حِمَى الأمومة الأرضيّ؛ فَهُوَ يصل كَغيره مِنَ الكهنة وَالعبّاد؛ لأداء واجباته العباديّة، بِاعتباره عشيقها الأثير، لكنّ إمكانيّة التّنعُّم بِالجمال الأنثويّ، فِيْ داخل حِمَاهَا القداسيّ، معدومةٌ بِالنسبة لِلفاسق العاصي؛ بِسبب اليقظة الدّائمة لِكُهَّانِ المعبد الأموميّ، وَحُرّاس الرّمز النّباتيّ.

وَيقف "عنترة" عَلَىْ جمال المبسم الأنثويّ، مُشَبِّهَاً إِيَّاه بِزَهْرِ "الأُقحوان" فِيْ بياضه الأسنانيّ، فَيقول(2):

[من الطّويل]

لَهُ حَاجِبٌ كَالنُّونِ فَوْقَ جُفُونِهِ وَثَغْـرٌ كَزَهْرِ الأُقْحُـوَانِ مُفَلَّجُ(3)

وَيُنْبِيءُ هذا التّشبيه البلاغيُ اللّونيُ؛ عَنْ رِقَّةِ الفم الأنثويّ، وَدِقَّةِ أسنانه، وَعُذُوبَةِ رِيْقِهِ؛ فَهِيَ امرأةٌ غانيةٌ، وَلاَ بُدَّ أَنْ تَحُوزَ مقاييس المثاليّة فِيْ هذا الجانب، وَقَد تجسّدت تلكم المثاليّة، فِيْ أجمل تجلّياتها النّباتيّة، ممثّلةً فِيْ "زَهْرِ الأُقْحُوَانِ"، الْمُنْمَازِ بِحُسْنِ المنظر، وَعِطْرِيَّةِ الرّائحة.

وَتحمل الصّورة الدّينيّة الرّمزيّة فِيْ تضاعيفها، دلالاتٍ جنسيَّةً صريحةً؛ فَقد تفحّص الشّاعر فَمَ المرأة، مُرْسِلاً أشواقه إليه، حين جادت عليه الأيّام السّعيدة، بِساعات الوصال الإلهيّ المقدّس؛ فَنال منه أحلى القبل، وَتذوّق لَذَاذَةَ رِيْقِهِ الْعَذْبِ، الّذي استلهم الشّاعر بِهِ صورة الماء الإلهيّ الجالب لِلْخِصْبِ.

وَيستدعي "النّابغة الذّبيانيّ" الخضرة النّباتيّة؛ لِمواجهة الموت العميم، الْمُتَبَدِّيَةِ مظاهره فِيْ الطّلل القبليّ، فَيقول(4):

---

1) الأجام: مفردها أجمةٌ، وهو الشّجر الكثيف الملتفُ.

2) الدّيوان، ص42.

3) الأسنان المفلّجة: المتباعدة عن بعضها بعضاً. حاجبٌ كالنّون: أيْ يُشْبِهُ قوس حرف النّون (ن).

4) الدّيوان، ص61.

[من الوافر]

أثيثٍ نَبْتُــهُ جَعْـدٍ ثـَـرَاهُ ... بِهِ عُوذُ المَطَافِلِ وَالمَتَالِي([1])

فَالطَّلل أقفر بعد رحيل الأمِّ الكبرى، وَحلَّت فِيْ جنباته مظاهر الموت، وَآثار الهلاك، لكنَّه يضمُّ بعضاً مِنْ مظاهر الأمومة النَّمائيَّة، فِيْ العالمَيْن: النَّباتيِّ، وَالحيوانيِّ، حين يُغَطِّي النَّبات الكثيف أرض الأمومة الكبرى؛ فَيكون خَيْرَ طعامٍ تَقْتَاتُهُ أُمَّهات الظِّباء وَالوعول، الَّتي ترعى أولادها فِيْ المربع الخصيب.

وَقد جمع الشَّاعر هذه المظاهر الإخصابيَّة، فِيْ صورته الواقعيَّة، المُمْتَزِجَةِ بِالإيحائيَّة الخياليَّة؛ لِينتصرَ لِفكرة الخصوبة الكونيَّة، فِيْ مواجهة الموت العميم، المُخَيِّم علىْ الطَّلل الأموميِّ الكريم.

وَتتبع قداسة الصُّورة مِنْ كَوْنِ النَّبات الأخضر، هبة الإلهة العظيمة، وَرمزها الأرضيّ، وَمِنْحَتَهَا الإخصابيَّة، إلى الظِّباء المُطْفِلَةِ، إحدى أهمِّ التَّرميزات الأموميَّة، فِيْ العالم الحيوانيِّ.

كما تُكَرِّسُ الصُّورة واجب الأمومة، الَّذي اضطلعت بِهِ الرَّبَّة الكونيَّة، مِنْ خلال ظبائها المُطْفِلَةِ، الَّتي تُحَاكِي أفعال إلهتها الأزليَّة، فِيْ الأزمنة الغابرة السَّحيقة، بينما يتوق الشَّاعر لِلأمومة الرَّاحلة، الَّتي طالما أمدَّته بِالعطف، وَالرَّأفة، وَالحنان.

وَيذكر "النَّابغة" ظعائن الموكب الأموميِّ، فَيُشَبِّهُهَا بِالنَّخل المرويِّ، بِوساطةِ جداول الماء شديدة الجريان، قَائِلاً([2]):

[من الوافر]

أوِ النَّخَلاتُ مِنْ جَبَّارَ قَرْحٍ ... تَرَبَّبَــهنَّ يَعْـبُوبٌ مَعِــينُ([3])

وَتُشِعُّ الصُّورة البلاغيَّة الحركيَّة، بِمظاهر الخصوبة النَّباتيَّة، المرتبطة بِحضور المرأة المثاليَّة ــ صاحبة الرِّفعة، وَالعزَّة، وَالسُّموِّ ــ الرَّاحلة فِيْ رحاب الدِّيار الجاهليَّة، مُعْمِلَةً خصبَهَا وَنماءها حيثما حلَّت؛ لِتَهَبَ الأرض بركةً، وَخصوبةً، ونماءً؛ وَتستحيلَ جناناً أموميَّةً خضراءَ.

وَيُضِيفُ الجدول بِحركته السَّريعة، بُعْداً إخصابيًّا إحيائيًّا؛ فَشدَّة الجريان تُوَلِّدُ وَفْرَةَ المياه وَكثرتها، وَالوفرة وَالشِّدَّة فِيْ الماء الإلهيِّ المُخْصِب؛ تستحيلان وَفْرَةً فِيْ الغطاء النَّباتيِّ، وَثَمَرِ النَّخل الأموميِّ، قَوَامِ البساتين الفضلى، المُتَنَاثِرَةِ فِيْ الصَّحراء العربيَّة الكبرى؛ ممَّا يُتِيحُ لِلإنسان

---

1) جَعْدٌ: متماوجٌ. عُوذٌ: حديث الولادة. المَطَافِلُ: ذوات الطِّفل من الوحش. المَتَالي: الأمَّهات يتبعهـا أبناؤهـا، وَالمقصود الظِّباء وَالوعول.

2) الدِّيوان، ص84.

3) تربَّبهنَّ: تربيهنَّ. اليعبوب: الجدول شديد الجريان، ويطلق علىْ الفرس.

أنْ ينعمَ ببركتها ظِلاً وَثَمَرَاً؛ فتقرُ عينه، وَيستقيم أمره، وَتهدأ نفسه، وَيتفرَّغ لأداء الواجبات الجنسيَّة الإخصابيَّة؛ كي تبقى الدِّيار العربيَّة، فِيْ حالة تجدُّدٍ إخصابيٍّ دائم.

وَيستعيد "النَّابغة" صورة الفم الأموميِّ، مُبْتَدَأ الفعل الإخصابيِّ الكهنوتيِّ، وَيقول([1]):

[من الكامل]

كَالأُقْحُوانِ غَدَاةَ غَبَّ سَمَائهِ	جَفَّتْ أَعَالِـيهِ وَأَسفَـلُهُ نَدِي([2])

فَأسنان المرأة المثال شبيهةٌ بزهر "الأقحوان"، وَوجه الشَّبه ــ بطبيعة الحال ــ الرِّقَّة، وَالجمال، وَالرَّائحة الْعَطِرَةُ، وَيُضيفُ الرِّيق إلى الصُّورة الكلِّيَّة بُعْدَاً جماليَّاً، وَإدلالاً إخصابيَّاً؛ فَالرِّيق يجلو تلكم الأسنان؛ وَيُضفي عليها رَوْنَقَاً ولَمَعَانَاً، كما أنَّهُ يَنْمَازُ بِالطَّعم العذب، وَالرَّائحة الْعَطِرَة، وَهُوَ شبيهٌ بِالماء الإلهيِّ، الجاري فِيْ نهر "الْفُرَات".

وَهكذا يستدعي الشَّاعر الرَّحمات الأموميَّة المائيَّة، منْ خلال ليالي الغرام الإلهيَّة، الَّتي يقضيها بِرفقة الكاهنة الأرضيَّة، ممثِّلة الأمِّ الكونيَّة؛ لغايتي: الاستمطار، وَالإخصاب.

وَيُعلِنُ "لبيد بن ربيعة" رمزيَّة الشَّجرة المثلى، لِلأُمِّ الكونيَّة الكبرى، بوصفها ربَّة الأشجار الخضراء، وَإلهة النِّعم وَالآلاء، قَائلاً([3]):

[من الكامل]

لِلحَنْظَلِيَّةِ أَصبَحَتْ آيَاتُــهَا	يَبْرُقْنَ تَحْتَ كَنَهْبُلِ الْغُلاَّنِ([4])

وَتُظْهِرُ المرأة علامات الحسن، وَأمارات الجمال، تحت شجرتها العظيمة المقدَّسة، الَّتي تُشَكِّلُ مَقَامَهَا الأثير، فِيْ شـبه الجزيرة العربـيَّة؛ وَهذا يُحيلُنَا ــ عَلَىْ الفور ــ إلى شجـرة "ذَاتِ أَنْوَاطِ" المكيَّة، الَّتي أُحيطَتْ بِهالةٍ منَ التَّعظيم وَالإجلال، وَجرت فِيْ ظلالها مظاهر الإخصاب الجنسيِّ الفعَّال؛ كما يُعِيْدُ إلى الذَّاكرة صورة "الْعُزَّى" الوثنيَّة، فِيْ ظلال "السَّمُرَةِ" الجاهليَّة.

وَيقرن "لبيد" بَيْنَ النَّخلة الرَّمز وَالفرس المقدَّسة، فِيْ صورٍ دينيَّةٍ عديدة، تُكَرِّسُ القيم الإخصابيَّة، لِرحلة الشَّاعر الكهنوتيَّة، وَتُوَازِي بَيْنَ الرَّمزَيْن النَّباتيِّ وَالحيوانيِّ، فِيْ التَّجسيد العالميِّ، لِلمخلوقات الأموميَّة الأرضيَّة([5]).

---

1) الدِّيوان، ص29.

2) الأُقحوان: نباتٌ له زهرٌ أبيض.

3) الدِّيوان، ص139.

4) الحنظليَّة: امرأةٌ. يَبْرُقْنَ: يلمعن. كَنَهْبُلُ: الشَّجرة الكبيرة. الْغُلاَّنُ: أودية الأشجار.

5) ينظر: الدِّيوان، ص12، 13، 86، 260.

وتجد ناقة "لبيد" فِيْ شجرة "الأَرْطَاة" ــ الرَّامزة لِلْخصب الأموميّ النَّباتيّ ــ خَيْرَ مَلاذٍ لَهَا، عَقِبَ رحلةٍ إخصابيَّةٍ شاقَّةٍ، وَافَتْ فِيْ نهايتها الْحِمَى الأموميّ الشَّجريّ، وَفِيْ ذلكم يقول([1]):

[من البسيط]

بَاتَــتْ إِلَىْ دَفِّ أَرْطَــاةٍ تُحَقِّرُهُ   فِيْ نَفْسِهَا مِنْ حَبِيْبٍ فَاقِدٍ ذِكَرُ([2])

فَالمحطَّات النَّباتيَّة الخضراء، وَالجنان الأموميَّة الغنَّاء، هِيَ مستراح النَّاقة الْمِعْطَاء، فِيْ الارتحال الإخصابيّ للمرأة المثال، وَعاشقها الكاهن مُسْتَشْرِفِ الآمال، وكما كانت الشَّجرة مَقَاماً أثيراً لِلرَّبَّة الكونيَّة، فَإِنَّها شَكَّلَتِ الملاذ الآمن لِلنَّاقة الأموميَّة.

وَيقف "لبيد" عَلَىْ صفةٍ مثاليَّةٍ ترميزيَّةٍ، فِيْ ناقته الأموميَّة الأسطوريَّة، ممثَّلةً فِيْ طول عنقها وَامتداده؛ فَيستدعي إلى مخياله الكهنوتيّ، صورة النَّخلة الطَّويلة المنيعة، مُشَبِّهَاً ناقته بِالنَّخلة الرَّمز، فِيْ تلكما الصِّفَتَيْن الكريمتَيْن([3]).

وَلِلنَّبات الأخضر، وَالشَّجر الْمُثْمِرِ، حضورٌ واضحٌ فِيْ المقدِّمات الطَّلليَّة؛ فَهِيَ الحياة وَالخصوبة، فِيْ وسطٍ بيئيٍّ، وَامتدادٍ مكانيٍّ، خَيَّمَ عليه مظهرا: الموت، وَالدَّمار، يقول "لبيد"([4]):

[من البسيط]

كَأَنَّ أَظْعَانَــهُمْ فِي الصُّــبْحِ غَادِيَــةً   طَلْحُ السَّلائِلِ وَسَطَ الرَّوْضِ أو عُشَرُ([5])

فَتنطلق الظَّعائن الأموميَّة فِيْ وقت التَّبدِّي الجليل، لِنجمة "الزُّهرة" الصَّباحيَّة؛ وَتنطلق روح الشَّاعر فِيْ إِثْرِهَا؛ تتحسَّس خُطَاهَا، وَتتشوَّف آفاقها، وَتستلهم إخصابها، فَيُشَبِّهُ الشَّاعر ظعائن الأمومة حينئذٍ، بِشجر "الطَّلْحِ" الكائن فِيْ مَوْضِعِ "السَّلائِلِ".

وَهذا يُؤَكِّدُ ــ بِصورةٍ دامغةٍ ــ رمزيَّة الشَّجرة لِلأنثى الرَّاحلة، سواءٌ كانت كاهنةً أو عابدةً؛ فَالشَّاعر ــ كما سائر "الجاهليِّين" ــ يعشق الخصوبة الأنثويَّة عَلَىْ إطلاقها، وَإِنْ كَانَ لِلممثِّلة الكاهنة حضورٌ إخصابيٌّ فريدٌ، فِيْ الذَّاكرة الجمعيَّة الجاهليَّة.

كما أنَّ الصُّورة الحركيَّة فِيْ ذاتها، مُشْبَعَةٌ بِدلالات الإخصاب؛ فَالموكب الأموميُّ الرَّاحل، يخترق فِيْ رحلته الطَّويلة رياضاً عشتاريَّةً مقدَّسةً، تضمُّ نبات الـ"عُشَرِ"؛ ممَّا يدلُّ عَلَىْ بركة الرِّحلة الأموميَّة وَيُمْنِهَا؛ ذلك أَنَّهَا تحمل الْخَيْرَ وَالْبِشْرَ، إلى الدِّيار الَّتي تحلُّ بها؛ كما أَنَّ

---

1) الدِّيوان، ص68.

2) دَفُّ أَرْطَاةٍ: جانب الشَّجرة.

3) يُنظر: الدِّيوان، ص74.

4) الدِّيوان، ص58، 59.

5) السَّلائل: موضعٌ. الرَّوْضُ: موضعٌ. الْعُشَرُ: نباتٌ له ثمرٌ في حجم البطِّيخ، وهو عريض الورق.

طريقها مذلَّلةٌ سهلةٌ، محفوفةٌ بالرُّموز الإخصابيَّة، الكامنة فِيْ أعضاء الجنس الأنثويَّة، الَّتي تُؤدّي وظائف الإخصاب البشريِّ، المُبَشِّر بتجدُّد دَوْرَةِ الرَّبيع الجاهليِّ، وَشُيُوْعِ الْخِصْبِ الكونيِّ.

وَيُعَزِّزُ ارتباط النَّاقة المقدَّسة، بالمرأة المبجَّلة، فِيْ الأرض الْمُخَصَّبَةِ، بنباتات الـ"عُشَرِ" المكرَّمة؛ دلالة النَّماء، وَزيادة الأحياء؛ ذلك أنَّ مفردة "عشر" مُشْبَعَةٌ بتلكم الدَّلالات، فِيْ المستوى المعجميِّ اللُّغويِّ، كما أنَّهَا تُعَدُّ أصلاً أصيلاً لِلاسم الدَّالِّ عَلَىْ الرَّبَّة "عشتار" ــ إلهة "السَّاميِّين" القدامى ــ إضافةً إلى دلالتها عَلَىْ معاني: الزَّوجيَّة، وَالحمل، وَالإنجاب، فِيْ حَيَوَاتِ الأرض الإنسانيَّة، وَالحيوانيَّة([1]).

وَيتكرَّر التَّشبيه الدِّينيُّ فِيْ مَقَامٍ شعريٍّ آخرَ؛ حيث يُصَوِّرُ "لبيد" ظعائن الموكب الأموميِّ، مُشَبِّهَاً إيَّاها بالنَّخل المقدَّس، الْمُشْرِفِ عَلَىْ خليج نَهْرِ "مُحَلِّمٍ" بأرض "البحرَيْن"، وَقد غُطِّيَ تماماً؛ لِئَلاَّ يتجرَّأ أحدٌ ما عَلَىْ سَرِقَةِ ثَمَرِهِ، وَوجه الشَّبه بَيْنَ الأنثى المكرَّمة وَالنَّخلة الرَّمز، السِّتر وَالتَّصوُّن، إضافةً إلى الطُّول وَالامتداد، وَمَلْمَحِ الخصوبة الكامن فِيْ كلتيهما([2]).

وَإذا ما انتقلنا إلى "الأعشى"، لَمَسْنَا فِيْ ديوانه حضوراً كبيراً لِصورة "المرأة = الشَّجرة"، فَهَا هُوَ ذَا يُرَتِّلُ ترنيمة الإخصاب الكونيِّ، قَائِلاً([3]):

[من المتقارب]

كَبَرْدِيَّةِ الْغِيلِ وَسْطَ الْغَرِيْــفِ	إذَا خَالَطَ الْمَاءُ منْهَا السُّرُورَا([4])
وَتَفْتَــرُّعَــنْ مُشْــرِقٍ بَــارِدٍ	كَشَوْكِ السَّيَالِ، أُسِفَّ النَّؤُورَا([5])
كَأَنَّ جَنِيَّــاً مِــنَ الزَّنْجَبِيْــــ	ـــلِ خَالَطَ فَاهَا، وَأَرْيَاً مَشُورَا([6])
وَإسْفِنْطَ عَانَــةَ بَعْدَ الرُّقَـــا	دِ شَكَّ الرِّصَافُ إلَيْهَا غَــدِيْرَا([7])

وَيستهلُّ الشَّاعر اللَّوحة السَّابقة بِتشبيهٍ بلاغيٍّ، يحمل فِيْ ثناياه قيماً دينيَّةً رمزيَّةً؛ تُعَزِّزُ العلاقة التَّشاكليَّة، بَيْنَ القطبَيْن الرَّئيسيَّيْن ــ "المرأة = الشَّجرة" ــ فِيْ الصُّورة الشِّعريَّة؛ فَيختار الشَّاعر مِنْ صور البيئة، وَامتداداتها المكانيَّة، ما يُسْعِفُهُ فِيْ بَلْوَرَةِ التَّشبيه المفعم بِالرَّمزيَّة، وَيُشَبِّهُ

---

1) ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادَّة (عشر).

2) الدِّيوان، ص120.

3) ص87.

4) الْغِيلُ: الأجمة والشَّجر الكثير الملتفُّ. الغريف والسُّرور: أطراف الرَّياحين.

5) السَّيَالُ: نباتٌ شوكه أبيض. أُسِفَّ: ذُرَّ عليه. النَّؤُورُ: شجرٌ يُحْرَقُ، وَيُسْتَخْدَمُ في الْوَشْمِ.

6) الزَّنجبيل: نباتٌ طيِّب الرَّائحة. الأَرْيُ: عسل النَّحل. الْمَشُورُ: الْمَجْمُوعُ.

7) الإسْفِنْطُ: ضربٌ من الشَّراب، يُصْنَعُ من العنب. عانة: موضعٌ بالشَّام. شَــكَّ: ضَـمَّ. الرِّصَــاف: الحجــارة المتراصفة.

المرأة المثال بـ"بَرْدِيَّةِ الْغِيلِ"، وَ"الْبَرْدِيُّ": ((نبتٌ مَعْرُوفٌ وَاحِدَتُهُ بَرْدِيَّةٌ ...))([1])؛ فَالمجال المنظور للصُّورة بِكُلِّيَّتِهَا، روضةٌ غنَّاءُ مِنْ رياض الأمومة الْمُعْتمَةِ، تشابكت أغصان أشجارها الكثيرة الْمُلْتفَّة، وَالخصوصيَّة فِيْ المنظر الطَّبيعيِّ، يُوَجِّهُهَا الشَّاعر بِصورةٍ قصديَّةٍ إلى نبتة "الْبَرْدِيَّةِ"؛ لتكونَ مُنْطَلَقَ خطابه الشِّعريِّ، وَإدراكه الحسِّيِّ، لأجزاء الصُّورة الكلِّيَّة، وَسائر دقائقها الماديَّة، وَيستمدُّ القول الْمُرَنَّمُ أسطوريَّته، مِنْ تركيز العناية عَلَىْ المرأة المثال، بِمَا امتلكته مِنْ حُسْنٍ فَائِقٍ وَجَمَالٍ، إضافةً إلى استجلاب الرَّمز النَّباتيِّ؛ لِيكونَ مقابلاً موضوعيَّاً لأنثاه الأثيرة، فِيْ مظهري: الْغَضَاضَةِ، وَالخصوبة.

وَيُوَسِّعُ الشَّاعر دائرة التَّصوير الرَّمزيِّ؛ لِتشملَ "الْغَرِيْفَ"، مُؤَكِّداً مركزيَّة الرَّمز النَّباتيِّ، فِيْ المساحة المكانيَّــة، الَّتي أفرزت مِنَ النَّاحية المعنويَّــة، دلالة التَّبؤُّر الأمومــيِّ، فِيْ "اللاَّشعور الجمعيِّ"، كما استقرَّ فِيْ منظومتي: القيم، وَالمعارف الدِّينيَّة، حين اعتقد بها القوم اعتقاداً جازماً؛ فَغَدَتَا شريعةً تُدَاعِبُ فطرة الإنسان، وَتفكُّ مَغَالِيْقَ الزَّمان، وَتحلُّ أُحْجِيَةَ المكان.

وَيحشد الشَّاعر مزيداً مِنَ الصُّور الدِّينيَّة، الْمُبِيْنَةِ عَنْ مَحَضٍ عنايته، وَغاية اهتمامه؛ فَيصف المدَّ المائيَّ لِلأصل النَّباتيِّ، فِيْ أَثْلِهِ الماديِّ، وَمَا أحاط بِهِ مِنْ أطراف الرَّياحين؛ فَيتحقَّق لِلشَّاعر مُبْتَغَاهُ الحاضر فِيْ ذاكرة الجماعة، ممثَّلاً فِيْ استدعاء الْخِصْبِ الكونيِّ، بِتجلِّياته الماديَّة فِيْ النَّوع النَّباتيِّ، مُعَوِّلاً عَلَىْ انسياح هذا الأثر الإخصابيِّ، فِيْ العالمَيْن: الإنسانيِّ، وَالحيوانيِّ.

وَإِنَّ نظرةً فاحصةً فِيْ تشكيلات مادَّة "برد"، وَتَمَظْهُرَاتِهَا الاشتقاقيَّة؛ تُحِيْلُنَا إلى زُمْرَةٍ مِنَ الظَّواهر الدِّينيَّة، وَتوليفةٍ مِنَ القيم الجماليَّــة، وَمجموعةٍ مِنَ المعاني الإخصابيَّة؛ فَـ"الأَبْرَدَانِ": ((هُمَا الْغَدَاةُ وَالْعَشِيُّ))([2])، وَقد استقام لنا فيما خلا مِنْ نظرٍ، وَبحثٍ، وَدرسٍ، الاعتقاد بِأهمِّيَّــة الزَّمنَيْن الآنفَيْن، فِيْ المنظومة الدِّينيَّة الجاهليَّة؛ ذلك أَنَّهُمَا يَعْتَلِقَانِ بِالتَّبــدِّي الكبيــر، وَالظهــور الميمون، لِنجمة "الزُّهرة" المقدَّسة، التَّرميز النَّجميِّ لِلقوَّة الأموميَّة الكونيَّة، فِيْ الآفاق السَّــماويَّة العليَّة، وَقد تجاوز الأمر ذلك إلى ترميزٍ نَجميٍّ آخرَ لِلرَّبَّة الكونيَّة؛ فَأصبح "الإِبْرَادُ" فِيْ معجــم العرب الأقحاح: ((أَنْ تَزِيْغَ الشَّمْسُ))([3])؛ وَهذا يستجلب إلى العقل الواعي، الصُّورة الذِّهنيَّــة الرَّاصدة تَوَسُّطَ "الشَّمس" فِيْ كَبِدِ السَّماء؛ مِمَّا يُعَزِّزُ دلالتي: المركزيَّة، وَالبؤريَّة، فِيْ الحضــور الأموميِّ الكونيِّ.

---

1) ابن منظور: لسان العرب، مادَّة (برد).

2) نفسه، مادَّة (برد).

3) نفسه، مادَّة (برد).

أمَّا مِنَ النَّاحية الجماليَّة؛ فقد عرف العرب القدامى "البُرْدَ"؛ وَهُوَ: ((ثَوْبٌ فِيهِ خُطُوطٌ وَخَصَّ بَعْضُهُمْ بِهِ الْوَشْيَ))[1]، وقد كان هذا لباس المرأة السَّاعية لاستلاب قلوب الرِّجال، فضلاً عَنْ عقولهم وأهوائهم.

ولِلإخصاب فِيْ تضاعيف السَّرد المعجميِّ نصيبٌ وافرٌ؛ فَـ"الْمَبْرُوْدُ": ((خُبْزٌ يُبْرَدُ فِيْ الْمَاءِ تَطْعَمُهُ النِّسَاءُ لِلسُّمْنَةِ))[2]، و"الْبَرَدُ": ((سَحَابٌ كَالْجَمَدِ، سُمِّيَ بِذَلِكَ لِشِدَّةِ بَرْدِهِ))[3]، و"الْبُرْدِيُّ": ((ضَرْبٌ مِنْ تَمْرِ الْحِجَازِ جَيِّدٌ مَعْرُوْفٌ))[4]؛ ونجد فِيْ المعاني السَّابقة ما يحملنا عَلَىْ القول بأهمِّيَّة تلكم المشتقَّات؛ فِيْ الدَّلالة عَلَىْ قيم الإخصاب والنَّماء، الْمُهَيْمِنَة عَلَىْ فِكْرِ الشَّاعر الجاهليِّ، لسان الحاجات الغريزيَّة الْمُلِحَّة، فِيْ الأُطُرِ الاجتماعيَّة العربيَّة القديمة.

ويعود الشَّاعر فِيْ البيت التَّالي، لِيُؤَكِّدَ رمزيَّة نبات "السَّيَالِ" ـ ذي الشَّوْكِ الأبيض؛ الْمُنْبِئِ عَنِ الطُّهر الإلهيِّ ـ لِلأُمِّ الجاهليَّة الكبرى؛ حيث يُشَبِّهُ أسنانها بِهِ فِيْ صفة البياض، وَحتَّى تحتفظ المرأة المثال ببياض أسنانها، تذرُّ عليها دقيق "النَّوُوْرِ" المقدَّس؛ الَّذي تُشَكِّلُ مِنْ مساحيقه النَّباتيَّة، مادَّة "الْوَشْمِ" السِّحريَّة؛ ممَّا يعني أنَّ الشَّاعر يُشَكِّلُ بمادَّته الشِّعريَّة التَّصويريَّة، الرَّامزة لِلخصوبة الأموميَّة، وَشْمَهُ أو تعويذته الخاصَّة؛ لغاية استبقاء الوجه الأموميِّ الأبيض، وَمظاهره الرَّمزيَّة الخضراء، فِيْ ديار قبيلته التَّوَّاقة لِلنَّماء.

وتتوالى الصُّور النَّباتيَّة، المؤكِّدة عَلَىْ مثاليَّة الجمال الأنثويِّ؛ فَفمها طيِّب الرَّائحة، وَريقها عذبٌ، وَهُوَ بذلك شبيهٌ بثمر "الزَّنْجَبِيْلِ"، ذي الرَّائحة الطَّيِّبة، أو العسل الصَّافي، ذي الفوائد القيِّمة، ولم يكن لِلشَّاعر أنْ يقف عَلَىْ حجم الإغراء الأنثويِّ، فِيْ الصُّورة الشَّمِّيَّة الذَّوقيَّة، إلاَّ بوسائل المباشرة الجسديَّة الغراميَّة، حين يبدأ الكاهن بإرسال مغازلاته الأولى، ممثَّلةً فِيْ القبل الحارَّة؛ الْمُحَرِّكَةِ كَوَامِنَ الشَّهوة الأنثويَّة.

وتُعَمِّقُ الصُّورة السَّابقة مفهوم التَّجسيد الرَّمزيِّ الأموميِّ، فِيْ تباين التَّمَظْهُرِ النَّباتيِّ، كما تُضِيْفُ بُعْدَاً إخصابيًا آخرَ، من خلال نِتَاجِ النَّحل، ممثَّلاً في العسل، خَيْرِ الأغذية الأرضيَّة على الإطلاق، والَّذي تُفْرِزُهُ عَقِبَ رحلةٍ تنمويَّة، في رحاب البساتين العشتاريَّة.

ويعود الشَّاعر لتأكيد عُذُوبَةِ الرِّيق الأنثويِّ، مُشَبِّهَاً لَذَاذَتَهُ بِلَذَّةِ الخمرة المقدَّسة، الْمُصَنَّعَةِ من عِنَبِ "عَانَةَ" بِأَرْضِ "الشَّام"، والَّذي غَذَاهُ ماء الغدير الصَّافي؛ وتُوْحِي الصُّورة بمقدار البركة المتوخَّاة من وِصَالِ المرأة المثال، الَّتي سترفد المخزون المائيَّ الأرضيَّ بالوفرة والزِّيادة، كما

1) ابن منظور: لسان العرب، مادَّة (برد).

2) نفسه، مادَّة (برد).

3) نفسه، مادَّة (برد).

4) نفسه، مادَّة (برد).

سَتُبَارِكُ العنب المقدَّس؛ لِيُستَعْصَرَ من ثمرها، أجود شرابها، المقدَّم للكهنة والعبَّاد، في محافلها الدِّينيَّة الجاهليَّة.

وتظهر عناية "الأعشى" بالفم الأموميّ، وأسنانه البيضاء، من خلال تشبيه الأخيرة بنبات "الأُقْحُوَان"؛ والغاية الرَّمزيَّة إبانة الوجه الأموميّ الْمُشْرِقِ؛ الْمُتَوَلِّدِ عن الوصال الجنسيّ، والإخصاب الجسديّ([1]).

وتبقى فكرة الوفرة حاضرةً في صُوَرِ الجمال الأنثويّ المثاليّ؛ فيلتفت "الأعشى" إلى هذه الصِّفة الإخصابيَّة، في شَعْرِ المرأة المثاليَّة، ويجد له نظيراً رمزيَّاً في عالم النَّبات الخصيب، وَيقول([2]):

[من الخفيف]

وَأَثِيثٍ جَثْلِ النَّبَاتِ تُرَوِّيـــــــهِ لَعُوبٌ غَرِيرَةٌ مِفْنَاقُ([3])

فيصف الشَّاعر الجاهليُّ حركة المرأة اللَّطيفة، أثناء مَشْطِ شَعْرِهَا؛ وهذا يدلُّ ــ بطبيعة الحال ــ على مقدار نعومتها وَترفها، ويستحضر الشَّاعر لصفة الكثافة في الشَّعْرِ الأنثويّ، صورة النَّخلة المقدَّسة، ذات القنوان الكثيرة، وَالتَّمر الوفير؛ وَيُعَدُّ ذلك تصريحاً مباشراً برمزيَّة النَّخلة للأُمّ الجاهليَّة الكبرى؛ كما يُنْبِئُ بأهمِّيَّة الإخصاب الجنسيّ؛ لتحقيق الخصوبة في العالم النَّباتيّ.

وتبقى صورة "المرأة = النَّخلة"، حَاضِرَةً في ديوان "الأعشى"؛ فتراه يُوَجِّهُ عنايته لقامة المرأة، وَيُشَبِّهُهَا بمعادلها الرَّمزيّ النَّباتيّ، ممثَّلاً في "جَرِيدِ النَّخْلَةِ"، وذلك في صفتي: الطُّول، وَالامتداد([4]).

وتزداد الصُّورة قداسةً، عندما ترتبط النَّخلة الرَّمز بالنَّاقة المقدَّسة، في صورةٍ بلاغيَّةٍ دينيَّةٍ، يُصَرِّحُ الشَّاعر في تضاعيفها بغاية الإخصاب؛ لدفع مظاهر الْيَبَابِ، يقول "الأعشـــى"([5]):

[من الطَّويل]

كَأَنَّ عَلَىٰ أَنْسَائِهَا عِذْقَ خَصْبَةٍ تَدَلَّـــى مِنَ الْكَافُورِ غَيْرَ مُكَمَّمِ([6])

---

1) يُنظر: الدِّيوان، ص145، 181.

2) نفسه، ص130.

3) المِفْنَاقُ: الْمُتْرَفَةُ.

4) يُنظر: ص163.

5) نفسه، ص184.

6) الأَنْسَاءُ: جمع نسأ، وهو عرقٌ يجري من الورك إلى الحافر. الْعِذْقُ: قنو النَّخلة الَّذي يحمل الــبلح. خَصْــبَةٌ: نخلةٌ. الْمُكَمَّمُ: المستور بالأكمام.

وَيُشَبِّهُ الشَّاعر عِرْقَ النَّاقة الممتدّ من وركها إلى حافرها ــ والَّذي يرفدها بالدَّم، والغذاء والطَّاقة ــ بقنو النَّخلة، الَّذي يحمل البلح بألوانه البهيجة، وقد كُمِّمَ تماماً؛ لِحِفْظِ ثَمَرِهِ من السُّقوط على الأرض؛ لِئَلاَّ يذهب بعضه هَدَراً، دون استفادة الإنسان منه في غذائه؛ فالخصوبة كامنةٌ في الرَّمزَيْن الحيوانيِّ والنَّباتيِّ، اللَّذَيْن يمدَّان العالم الإنسانيَّ بِالطَّعام وَالشَّراب، على الصَّعيد الواقعيِّ، ويستجلبان الخصوبة الأموميَّة الكونيَّة، في المستوى الدِّينيِّ الأسطوريِّ.

وقد وصف الشَّاعر النَّخلة الرَّمز بِــ"الْخَصِبَةِ"؛ في إشارةٍ أكيدةٍ لخصوبة الشَّجرة المقدَّسة، على صعيدي: الرَّمز، وَالعطاء.

ويبدو أنَّ ناقة "الأعشى" تُؤْثِرُ "الأرطاة"، كسائر نياق شعراء المعلَّقات؛ فقد صَوَّرَ الشَّاعر حركة لجوئها إلى تكلم الشَّجرة، الَّتي أمدَّتها بالغذاء الأموميِّ؛ المستحيل طاقةً عظيمةً تشحن الجسد الحيوانيَّ بالقوَّة اللاَّزمة؛ لتحقيق الإخصاب النَّمائيِّ للعالم بأسره([1]).

ويقف "الأعشى" ــ شأنه شأن الشُّعراء السَّابقين ــ على موكب الأمومة الرَّاحل، مُشَبِّهاً ظعائنه بنخل "ابْنِ يَامِنٍ"، في صورةٍ دينيَّةٍ إخصابيَّة، تربط التَّجسيد الأموميَّ الكهنوتيَّ، بالرَّمز النَّباتيِّ العشتاريِّ، وَتُؤَلِّفُ بَيْنَ الحضور الأموميِّ، وَالْخِصْبِ النَّباتيِّ([2]).

ولم يقتصر "الأعشى" على تصوير النَّاقة المقدَّسة، بل تعدَّاه إلى توصيف الفرس المتوثِّبة؛ فها هو ذا يُوَظِّفُ رمزيَّة الفرس الأسطوريَّة، في تضاعيف الصُّورة البلاغيَّة، الْمُشْبَعَةِ بالقيم الدِّينيَّة الأموميَّة، وَيقول([3]):

[من المتقارب]

سَمَــا بِتَلِيلٍ كَجِــذْعِ الْخِصَــا ... بِ، حُرِّ الْقَذَالِ، طَوِيلِ الْغُسَنْ([4])

فَيُؤَكِّدُ الشَّاعر أصالة الفرس، وانسياحها في المثاليَّة الأموميَّة العالميَّة؛ ذلك أنَّها طويلة العنق، حرَّة الرَّأس، مُسْتَرْسِلَةُ الشَّعْرِ، وهي شبيهةٌ تماماً في صفاتها السَّابقة، بالنَّخلة العشتاريَّة المقدَّسة، وَتُؤَدِّي الفرس الجالبة للماء، وَالنَّخلة الآتية بالنَّماء، وظيفتهما الرَّمزيَّة، في الصُّورة الدِّينيَّة، الْمُبِينَةِ عن تحقُّق الْخِصْبِ العالميِّ، شريطة توافر الحضور الأموميِّ، أو ترميزه الإخصابيِّ.

---

1) يُنظر: الدِّيوان، ص131.

2) يُنظر: نفسه، ص14.

3) نفسه، ص211.

4) التَّليل: العنق. الْقَذَالُ: مُؤَخَّرُ الرَّأس. الْغُسَنُ: جمع غسنة، أيْ خُصلَةِ الشَّعر.

وقد حفظ لنا "طرفة بن العبد" في ثنايا ديوانه الشّعريّ، صُوَرَاً دينيَّةً عديدةً، تُظْهِرُ قداسة النَّخلة العربيَّة، وَالسَّمُرَةِ العشتاريَّة، وتدلُّ على رمزيَّتهما للأُمّ الكونيَّة الكبرى، فيقول([1]):

[من المديد]

وَعَلَىٰ الْمَتْنَيْنِ مِنْـــهَا وَارِدٌ   حَسَنُ النَّبْتِ، أَثِيثٌ، مُسْبَطِرّ ([2])

جَابَةُ الْمِدْرَى لَـــهَا ذُوْ جُدَّةٍ،   تَنْفُضُ الضَّالَ وَأَفْنَانَ السَّمُرْ([3])

فَشَعْرُ المرأة المثلى طويلٌ مُسْتَرْسِلٌ، غزير المنابت، وهو بهذه الصّفات المثاليَّة، شبيهة بالنَّخلة الرَّمز، ذات الجريد الطَّويل الكثيف، والقنوان وافرة الثّمر؛ وهذا يُؤَكِّدُ مذهبنا في رمزيَّة النَّخلة المكرَّمة، للأُمّ الكونيَّة المقدَّسة.

وَيُطَالِعُنَا الشَّاعر ــ في البيت الثَّاني ــ بصورةٍ حركيَّةٍ، تُظْهِرُ المرأة المطفل، وقد عُنِيَتْ بمشط شعرها ذِي الْعِقَاصِ الكبيرة، والقرون الغليظة، وهي في الوقت ذاته، تقوم بفعلٍ حركيٍّ إخصابيٍّ، ينشر ثِمَارَ "السِّدْرِ" و"السَّمُرِ" في رحابها الأرضيَّة؛ ممَّا يُؤَكِّدُ أمومتها القاضية بتجدُّد المظاهر الإخصابيَّة، في سائر المستويات، وشتَّى العوالم والحيوات.

وتحمل الصُّورة السَّابقة قيمةً دينيَّةً كبرى، تتمثَّل في تجسيدها للأُمومة الكونيَّة، وأفعالها الإخصابيَّة، من خلال حضورها النَّباتيّ الرَّمزيّ، ممثَّلاً في "النَّخلة" و"السَّمُرَةِ"، الْمَشْمُولَتَيْنِ برعاية تمثيلها الإنسانيّ الكهنوتيّ.

وَيُكَرِّرُ "طرفة بن العبد" تشبيه الشُّعراء السَّابقين، لأسنان المرأة البيضاء، بنبات "الأُقْحُوَانِ"؛ للدَّلالة على جانبي: الطُّهر، وَالخصوبة، في الوظيفة الأموميَّة الكونية([4]).

وَيُعَرِّجُ "عبيد بن الأبرص" في ديوانه، على ذكر بعض صفات المرأة المثال، وأمارات حسنها الأنثويّ القتَّال؛ فيذكر السَّاقَيْنِ، وَاصِفَاً جمالهما، ورقَّتهما، مُشَبِّهَاً إيَّاهما بنبات "الْبَرْدِيَّةِ"، الَّذي يُشَاكِلُ "القصب" بوجهٍ من الوجوه، فيقول([5]):

خَوْدٌ مُبَتَّلَةُ الْعِظَـــامِ كَأَنَّهَا   بَرْدِيَّةٌ نَبَتَتْ خِلَالَ غُرُوسِ([6])

---

1) ص51.

2) المتنان: الواحد متنٌ، ما صلب من اللَّحم، وترادف على الظَّهر في طوله. وَارِدٌ: أيْ شعرٌ طويلٌ. الْمُسْبَطِرُّ: الْمُسْتَرْسِلُ الطَّويل الممتدُّ.

3) جَابَةُ الْمِدْرَى: غليظة القرن، أيْ الذُّوابة، مَلْسَاؤُهَا. لها ذُوْ جُدَّةٍ: أيْ لها ولدٌ، فيه خطة في ظهره تُخَالِفُ لونه.

4) يُنظر: الدِّيوان، ص21، 52.

5) ص69.

6) المبتَّلة: الجميلة، أو حَسَنَةُ الْخَلْقِ.

ويصف الشَّاعر الجاهليُّ المرأة الشابَّة اليافعة، الَّتي مازالت في مقتبل عمرها، وقد جَمُلَ جسمها، واكتمل خَلْقُهَا، ودقَّت ساقاها؛ فشاكلتا "البَرْدِيَّة"، النَّابتةَ بجوار الشَّجر الأموميِّ.

فصورة الجنَّة الأموميَّة، وبؤرتها التَّرميزيَّة، ممثَّلةً في "البرديَّة"، ملازمةٌ للحضور الأنثويِّ المثالــيِّ، في صورة "عبيد" الدِّينيَّــة؛ ممَّا يُعَزِّزُ رأينا القائل برمزيَّة الشَّجر الأخضــر ــ على اختلاف صنوفه وأنواعه ــ للرَّبَّة الخضراء، واضطلاع الأُمِّ الكونيَّة، بوظيفتي: الإخصاب، وَالنَّماء.

وَيُصَوِّرُ "عبيد" ــ في ديوانه ــ حركة الظِّباء والأبقار الأموميَّة المقدَّسة، تِجَاهَ الشَّجر الأخضر بعامَّةٍ، وَأشجار "الْفَرْقَدِ" وَ"الأَرَاكِ" بخاصَّةٍ؛ لتستمدَّ منها مادَّتها الغذائيَّة، وَبركتها الأموميَّةَ([1]).

وَيُؤَكِّدُ "عبيد" طُهْرَ الأُمِّ الكبرى ونقائها، وقيامها بالإخصاب النَّباتيِّ كما يُبْتَغَى منها، وَيُعَوَّلُ عليها؛ وذلك من خلال تشبيه أسنان المرأة المثلى بِــ"الأُقْحُوَانِ"، ذِي الزَّهر الأبيض([2])، ولا غرابة في أن تتكرَّر الصُّورة ذاتها عند جُلِّ شعراء المعلَّقات، الَّذين حاكوا المخزون الجمعيَّ الجاهليَّ، وتمثَّلوا صُوَرَهُ الدِّينيَّة، ونماذجه الأسطوريَّة.

ونستنتج ممَّا سلف؛ أنَّ "الجاهليِّين" قدَّسوا المظاهر الطَّبيعيَّة النَّباتيَّة، بمختلف تجلِّياتها الأرضيَّة، باعتبارها تمثيلاً أموميًّا، وتجسيداً رمزيًّا، لِــ"عشتار" الخضراء، في العالم النَّباتيِّ؛ فرأوا امرأتهم المثلى في كُلِّ ما هو نباتيٌّ وَأخضرُ، "نَخْلَةً" كانت أو "سَمُرَةً"، "طَلْحَاً" أو "أَرَاكَاً"، "أُقْحُوَانَاً" أو عشباً أخضر، كَسَا أرض الأمومة المشمولة بالغيث السَّماويِّ، وإن كنا نرى حضوراً أظْهَرَ "لِلنَّخْلَةِ"، وَ"السَّمُرَةِ"، في الرَّمزيَّة النَّباتيَّة، للأُمِّ الكونيَّة الكبرى([3]).

وقد أكثر الشُّعراء من ذِكْرِ النَّخلة الرَّمز، في لوحتي: الطَّلَلِ، وَالظَّعْنِ؛ فارتبط التَّرميز النَّباتيُّ ((بالمرأة الحسناء المخصبة، وكانت رمزاً للأنوثة والحمل والإخصاب الجنسي وتجدد الحياة، ورمزت للأمن والاستقرار في الوطن، والخير المطلق، والهداية والانتصار الشامخ، والمنعة، والبقاء، والثراء، والشرف))([4]).

---

1) يُنظر: ص50، 57.

2) يُنظر: نفسه، ص58.

3) يُنظر: مقابلة، زايد خالد مصطفى: ألفاظ النَّبات في الشِّعر الجاهليِّ، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 1985م، ص48 ــ 53.

4) أبو سويلم، د.أنور: مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشِّعر الجاهليِّ، دار عمَّار، عمَّــان، الأردن، 1991م، ص103.

وَتُشَارِكُ "الْغَضَا" و"الأَرْطَاةُ" الرَّمزَيْن الآنفَيْن حضورهما، في الصُّور الأموميَّة الخصيبة؛ فَهُمَا ((من أهم الأشجار الَّتي تَخِذَتِ الجزيرة العربية موطناً لها، وكان لها أثر في حياة قاطنيها من بشر ووحش عبر الدهور ...))([1]).

وَقَد عقد شعراء المعلَّقات صِلَةً وثيقةً بَيْنَ الرَّمز النَّباتيِّ الأموميِّ، وَالرُّموز الحيوانيَّة المقدَّسة: كالظَّبية، وَالفرس، وَالنَّاقة؛ لغاية الدَّلالة الرَّمزيَّة؛ على إلهةٍ كونيَّةٍ فريدةٍ، وَمعبودةٍ جاهليَّةٍ وحيدةٍ، كانت لها مكانتها الأثيرة، فِيْ الفكر الدِّينيِّ الجاهليِّ.

1) السُّديس، د.محمَّد السَّلمان: الغضا وَالأرطى في اللُّغة وَالشِّعر العربيِّ، مجلَّة كليَّــة الآداب، جامعــة الملــك سعود، 9/ 1982م، ص64.

الْمَطْلَبُ السَّادِسُ: الْمَرْأَةُ = الظَّبْيَةُ:

سعى الشَّاعر الجاهليُّ لتجسيد المرأة الإلهة، في رموزٍ حيوانيَّةٍ، تحمل صفات الأنثى المثاليَّة، وتُشَكِّلُ بوجهٍ من الوجوه، تمثيلاً نظائريّاً للرَّبَّة الكبرى "عشتار"، وحضورها الكبير في عالم الحيوان، بوصفها راعيةَ الْخِصْبِ، وَالحياة، وَالنَّماء.

وتُمَثِّلُ الظِّباء والغزلان رموزاً حيوانيَّةً أصيلةً، للمرأة المثال، سعى شعراء المعلَّقات لترسيخها في الذِّهنيَّة الجمعيَّة الجاهليَّة، من خلال صُوَرِهِمُ "الميثولوجيَّة"، الَّتي تُحَاكِي في رمزيَّتها البلاغيَّة، النَّماذج الأسطوريَّة العليا.

ويُؤَدِّي "امرؤ القيس" ــ الشَّاعر الكاهن، صاحب السُّمُوِّ وَالرِّفعة، في وَسَطِهِ القبليِّ ــ دَوْرَ الْمُنْشِدِ الْمُرَتِّلِ ترنيمة العشق العشتاريَّة، مُوَظِّفاً رموزها الحيوانيَّة؛ للدَّلالة على القيم الأموميَّة، ممثَّلة في الظِّباء والغزلان المقدَّسة، الَّتي تواجدت في معظم لوحات القصيدة الجاهليَّة، لا سيَّما لوحة الجمال الأنثويِّ المثاليِّ؛ فيبدأ الشَّاعر بتصوير الدَّلال الأنثويِّ الْمَطْبُوْعِ؛ لِتُبْدِيَ المعشوقة بإعراضها الإغرائيِّ خَدّاً ناعماً صَقِيلاً، وَجِيداً أَتْلَعَ؛ كما تَأْسِرُ قلبه المرهف بعينَيْن متألِّقتَيْن، كعيون الظَّبية الْمُطْفِلَةِ، مُشَبِّهَاً عُنُقَهَا في حالة رفعها إيَّاه، بعنق الظَّبية حين ترفعه، في سياق حركات التَّلوي الأنثويِّ المرغوب، لكنَّ جِيْدَ المرأة المثلى مُزَيَّنٌ بالجواهر الأموميَّة، من الدُّرِّ والياقوت، يقول الشَّاعر([1]):

[من الطَّويل]

تَصُدُّ وَتُبْدِيْ عَنْ أَسِيلٍ وَتَتَّقِـــي	بِنَاظِرَةٍ مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ([2])
وَجِيدٍ كَجِيدِ الرِّئْمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ	إِذَا هِـــيَ نَصَّتْـــهُ وَلاَ بِمُعَطَّـــلِ([3])

ويُكَرِّسُ الشَّاعر في البيت الأوَّل، معاني الأمومة الحانية، الَّتي تمتاز بها الرَّبَّة الكبرى "عشتار"، من خلال رمزها الحيوانيِّ الأصيل "الظَّبية"؛ فَيَتْبَعُ الشَّاعر حركات الصَّدِّ وَالإعراض؛ بِرَصْدِ نَظَرَاتِ الأمومة، الْمُشِعَّةِ عاطفةً صادقةً تِجَاهَ وَلِيدِهَا، وهي ذاتها صورة "عشتار" الرَّحيمة، الَّتي ترقب عبَّادها من مَقَامِهَا السَّماويِّ، وتهبُهم حليبها، وعطفها، وحنانها.

---

1) الدِّيوان، ص43، 44.

2) الصَّدُّ وَالصُّدود: الإعراض. الإِبْدَاءُ: الإظهار. الأَسَالَةُ: طولٌ وامتدادٌ في الْخَدِّ. الاتِّقاء: الحجز بَيْنَ الشَّـيْئَيْنِ. وَجْرَةُ: اسم موضعٍ.

3) الرِّئْمُ: الظَّبي الأبيض، خالص البياض. النَّصُّ: الرَّفْعُ. الْفَاحِشُ: ما جاوز الْقَدْرَ الْمَحْمُودَ من كُلِّ شَيْءٍ.

وَالمشهد بكلّيّته ((صور مستمدة من عالم الطبيعة في أوج خصوبتها وعطائها، فالعينان عينا (ظبية) مطفلة، رمز الإخصاب تنظر بحنان إلى صغيرها، (ظبية) حيوان مقدس ذو ملامح أسطورية، والجيد جيد رئم، وهو صورة أخرى للمرأة كما تبين لنا في المطلع الطَّللي ...))([1]).

ويظهر العنق الأموميُ المثاليُ ناعماً تَالِعَاً، مُزَيَّنَاً بِالْحُلِيِّ الأموميَّة المقدَّسة، كَالدُرِّ وَالياقوت، وقد شبَّه الشَّاعر نعومة العنق الأموميِّ وبياضه، بنعومة عنق الغزال وبياضه، وهذا تشبية بلاغيٌّ، يجمع الأصل العشتاريَّ، بالرّمز الحيوانيِّ المكرَّم.

وَيُؤَكِّدُ الشَّاعر الجاهليُّ قيمتي: الطُّهر، وَالنَّقاء، من خلال التَّشاكل الحسِّيِّ، والنَّقاء الرُّوحيِّ، والطُّهر اللَّونيِّ، الَّذي يُرَسِّخُهُ اللَّون الأبيض، الْمُبِيْنُ عن الجانب الإخصابيِّ، في الوظائف الأموميَّة الكبرى.

وَتُبِيْنُ النَّظرة الأموميَّة الحانية، على الطِّفل الحيوانيِّ، تَوْقَ الشَّاعر الكاهن إلى العشق الكهنوتيِّ، في ليلة الوصال الإلهيِّ، الَّتي من شأنها أن تُوَلِّدَ العطف الأموميَّ الكونيَّ.

ويمكننا مطالعة الأبعاد الرَّامزة للأمومة الحيوانيَّة، الْمُعَبِّرَة عن الأمومة في تجلِّياتها الكونيَّة، من خلال تَنَاظُرٍ بلاغيٍّ آخرَ، يُشَبِّهُ "امرؤ القيس" فيه المرأة المثال، بالظَّبية الحانية على طفلها([2]).

ويقف "امرؤ القيس" على حُسْنِ العنق المثاليَّة، لِـ"سلمى" الكاهنة، وَيُشَبِّهُهُ بعنق الظَّبية غَيْرِ المعطَّل من الْحُلِيِّ، في صورةٍ بلاغيَّةٍ رمزيَّةٍ، تُجَسِّدُ الجمال الأموميَّ، في مثاليَّة مقاييسه([3]).

وَيُشَبِّهُ "امرؤ القيس" المرأة المثال ــ في قصيدةٍ أخرى ــ بِالرِّئْمِ، في صفتي: البيـــاض، وَالنُّعومة؛ إِمْعَانَاً في ترسيخ قِيَمِ الطُّهر الأموميَّة([4]).

وتزداد قداسة الصُّورة، حين يذكر "امرؤالقيس" أَوَانِسَ يُشْبِهْنَ الغزلان، في الرَّشاقة وَالجمال، كما أَنَّهُنَّ ينحدرن من أصلٍ ملوكيٍّ إلهيٍّ، وَيُضِيفُ الشَّاعر بمفردة "مِحْرَابٍ" بُعْدَاً دينيَّاً؛ يُوْحِي بالصَّلاة والتَّضرُّع للدُّمى والتَّماثيل الأموميَّة، إضافةً إلى رموزها الحيوانيَّة المصوَّرة كالغزلان([5]).

---

1) عوض: بنية القصيدة الجاهليَّة، ص203.

2) يُنظر: الدِّيوان، ص152.

3) يُنظر: نفسه، ص140.

4) يُنظر: نفسه، ص171.

5) يُنظر: نفسه، ص142.

ويربط "امرؤ القيس" بَيْنَ الظِّباء المقدَّسة، والرُّموز الحيوانيَّة الأموميَّة الأخرى، مُبْتَدِئاً بالفرس، رمز الأمومة في وجهَيْها: الأبيض، وَالأسود، فيقول([1]):

[من الطَّويل]

لَهُ أَيْطَــلاَ ظَبْيٍ وَسَاقَا نَعَــامَةٍ وَإِرْخَاءُ سَرْحَانٍ وَتَقْرِيبُ تَتْفُلِ([2])

وينقل الشَّاعر لنا في الصُّورة البلاغيَّة الحركيَّة، جانباً من قداسة الظَّبية الأموميَّة، بوصفها رَدِيفاً رمزيَّاً للفرس المقدَّسة؛ فَيُشَبِّهُ خاصرتي الخيل بخاصرتي الظَّبية، في ليونتهما ورشاقتهما، وهي صورةٌ مشعَّةٌ بالدَّلالات الدِّينيَّة، والقوى الأموميَّة الإخصابيَّة، في رحلة الصَّيد القربانيَّة؛ الهادفة إلى جلب القربان المقدَّس للرَّبَّة الكونيَّة.

ويمكننا مطالعة الصُّورة ذاتها في موطنٍ آخرَ، من ديوان "امرئ القيس"، والسِّياق كذلك الأمر، يتعلَّق برحلة الشَّاعر الإخصابيَّة، إلى ميادين السَّفح العربيَّة([3]).

وينصبُ اهتمام "امرئ القيس" على صفة السُّرعة، في فَرَسِهِ الْمُخْصِبَةِ؛ لأنَّها الكفيلة باستجلاب الخصوبة العالميَّة؛ فَيُشَبِّهُ عَدْوَ فَرَسِهِ، بِعَدْوِ الظِّباء الهاربة، من سِهَام السَّفح الكهنوتيِّ؛ ممَّا يعني توافقاً تشاكليَّاً، بَيْنَ الرَّمزَيْنِ الْمُخْصِبَيْنِ، في الدَّلالة على الحضور الإحيائيِّ الأموميِّ، في العالم الحيوانيِّ([4]).

وَيُشَاكِلُ "امرؤ القيس" بَيْنَ ثِمَارِ "الدَّوْمِ" وَولد الغزالة؛ فيطلب الولد بدلاً منها، ويتمنَّاه عِوَضاً عنها؛ ممَّا يعني مشاكلةً رمزيَّةً، بَيْنَ التَّجسيدَيْن الأموميَّيْن المقدَّسَيْن، فيقول([5]):

[من الطَّويل]

أَلاَ لَيْتَ لِيْ بِالنَّخْلِ أَحْـيَاءُ عَامِلٍ وَبِالْخَشَلاَتِ الْبُقْعِ أَرْشَاءُ غِزْلاَنِ([6])

وَيُؤَكِّدُ الشَّاعر الجاهليُّ، من خلال الطِّفل الحيوانيِّ؛ على تحقُّق المظاهر الإخصابيَّة الأموميَّة؛ في مُحِيْطِهِ البيئيِّ الحيِّ؛ كما يُشِيْرُ إلى دلالتي: الفداء، وَالقربان؛ حين تُذْبَحُ الغزلان المقدَّسة قرابين تَزَلُّفٍ وَعِرفَانٍ، لِرَبَّةِ الْخِصْبِ وَالأَمَانِ.

---

1) الدِّيوان، ص55.

2) الأَيْطل: الخاصرة. الإِرْخَاءُ: عَدْوُ الذِّئب. السِّرْحَانُ: الذِّئبُ. التَّقريب: وضع الرِّجْلَيْنِ موضع الْيَدَيْنِ في الْعَدْوِ. التَّتْفُلُ: وَلَدُ الثَّعْلَبِ.

3) يُنظر: ص67.

4) يُنظر: نفسه، ص113.

5) نفسه، ص178.

6) الْخَشْلَةُ: ثمرة شجر الدَّوْم. أَرْشَاءُ: الواحد رشأ، وهو ولد الغزال.

وتُؤدّي المشاكلة البلاغيَّة المُتمَظهِرةُ شعريّاً، إلى المشاكلة الرَّمزيَّة بَيْنَ "الدَّوْم" ووَليدِ الغزالة، في الإدْلالِ على القوى الإخصابيَّة الأموميَّة، بتجسيداتها النَّباتيَّة والحيوانيَّة.

ولم يقتصر حضور الظَّبية أو الغزالة على مواطن التَّشبيه، والمماثلات الحسيَّة والمعنويَّة، بالرَّبَّة الكونيَّة، بل تعدَّاه ليشملَ الطَّلل؛ فقد شكَّلت الظِّباء في الطَّلل المُقفِر، رمزاً للحضور الإخصابيِّ الأموميِّ المنشود؛ وكانت أداة الشَّاعر الجاهليِّ، في انتصاره الكهنوتيِّ، للفكرة الإخصابيَّة الكونيَّة، يقول "امرؤ القيس"(1):

[من الطَّويل]

تَرَى بَعَرَ الآرَامِ فِيْ عَرَصَاتِهَا   وَقِيعَانِهَـا كَأَنَّـهُ حَبُ فُلْفُـلِ(2)

فقد شبَّه الشَّاعر ــ في الصُّورة البلاغيَّة السَّابقة ــ بَعَرَ الآرام، الكائن في ديار المعشوقة الرَّاحلة، بحبِّ "الفُلْفُلِ"؛ فعناية الشَّاعر منصبَّةٌ على الفكرة الإخصابيَّة، من خلال الحبوب والبذور الأوَّليَّة؛ الَّتي تُوَلِّدُ مظاهر الخِصْب النَّباتيَّة.

ويُحيلُنا البيت الشِّعريُّ؛ إلى صورةٍ حركيَّةٍ خفيَّةٍ، لم يُصرِّحْ بها الشَّاعر علانيةً، وإنَّما تتداعى إلى ذهن القارئ، أو النَّاقد طَواعيَةً، وهي صورة الظِّباء الَّتي تجول وتصول، في ديار أقْوَتْ من سكَّانها، وفي ذلك انتصار من الشَّاعر للخصوبة الحيوانيَّة الرَّامزة، للقوى الإخصابيَّة الأموميَّة العالميَّة.

ويُؤكِّدُ الشَّاعر الجاهليُّ، من خلال ذكر "الرِّئْم"، دون غيره من أنواع الغزلان، على دلالات: الطُّهْرِ، والنَّقاء، والعُذْريَّة، على اعتبار أنَّ الحيوان الدَّالَّ على تلكم القيم، بديلٌ رمزيٌّ للأُمِّ العذراء.

ويُركِّزُ "عنترة" على العيون الأنثويَّة المثاليَّة دون غيرها؛ فهي الَّتي تحمل الألق الأموميَّ، والبعد الإغرائيَّ، والإشفاق الرُّوحيَّ، على الآخر الذَّكريِّ، ولداً كان أم عاشقاً، فيقول(3):

[من الكامل]

وَكَأَنَّمَا نَظَـرَتْ بِعَيْنَيْ شَادِنٍ   رَشَأٍ مِنَ الْغِزْلاَنِ لَيْسَ بِتَوْأَمِ

ويعكس الشَّاعر الموقف الأنثويَّ؛ فبدلاً من أن تُؤدّيَ الكاهنة المبجَّلة فعل العطف الأموميِّ، كانت هي مَوْضعَ العطف؛ ولذلك صَيَّرَهَا بمثابة وليد الغزالة؛ والغاية تشبيه النَّظرة

1) الدِّيوان، ص30.

2) قاع الدَّار: ساحتها.

3) الدِّيوان، ص16.

الأموميَّة الوديعة، وَالعينَين المترقِّبتَين للحنان الرُّجوليّ، وَالاتِّحاد الذُّكوريّ، بنظرة وليد الغزالة، التَّوَّاق لحليب الأمّ الحيوانيَّة، وعطفها، وحنانها.

أمَّا جيدُ المرأة المثال؛ فشبية بعنق الظَّبي الصَّغير؛ ويدلُّ ذلكم على الشَّباب، وَالحيويَّة وَالنَّضارَة، يقول "عنترة"([1]):

[من الكامل]

وَكَأنَّمَا التَفَتَتْ بِجِيــدِ جَدَايَــةٍ رَشَأٍ مِنَ الْغِزْلَانِ حُـرٌ أَرْثَــمِ([2])

فالصُّورة مشعَّةٌ بالحركة الْمُكَرِّسَة، مظاهر الأنوثة الطَّاغية، ممثَّلةً في: النُّعومة، والرِّقَّة، والشَّباب، لكنَّها حركة إقبالٍ لا إدبارٍ؛ تُوْحِي للمقابل الذَّكريّ بالقبول والرِّضا، كخطوةٍ أولى في سبيل التَّوحُّد الجسديّ الْمُخْصِب.

ويمكننا الوقوف على صورٍ دينيَّةٍ عديدةٍ، في ديوان "عنترة"، تنقل المضمون ذاته، وَتُرَسِّخُ القيم الدِّينيَّة نفسها؛ فقد شبَّه الشَّاعر مقلتي "عبلة" بمقلتي الظَّبية؛ كما بالغ في تصوير عينيها، ونظراتها، إلى حدِّ إعَارَةِ الظَّبية حُسْنَ مُقْلَتَيْهَا([3]).

وَيُصَوِّرُ الشَّاعر الجاهليُّ في موطنٍ آخرَ، صُدُودَهَا عنه، ونظراتها الخجولة النَّاعسة له، مُشَبِّهَاً إيَّاها بنظرة ظبيٍ من ظباء "عسفان"([4])، وَيُشَبِّهُ الشَّاعر عيون النِّساء في وقت العيد، بعيون الظِّباء المقدَّسة([5])، كما يصف نظرات الْوَجَلِ الأموميّ، التَّوَّاقة للاتِّحاد الذَّكريّ، وَيُشَبِّهُهَا بنظرات الغزالة الخائفة([6]).

وَيُعَالِجُ "النَّابغة" قيمتي: الإيجاب الأنثويّ، وَالْقَبُولِ الأموميّ، من خلال محادثتها للعشيق الذَّكريّ، وَإِمَالَةِ عنقها صَوْبَهُ، فكأنَّهَا شبيهةٌ بالظَّبية، في ذلكم الملمح الإغرائيّ، ويقول([7]):

[من الطَّويل]

وَيَضْرِبْنَ بِالأَيْدِيْ وَرَاءَ غَرَائِرَ حِسَانِ الْوُجُوهِ كَالظِّبَاءِ الْعَوَاقِدِ([8])

---

1) الدِّيوان، ص23.

2) الأَرْثَمُ: الَّذي في شفته العليا بياضٌ أو سوادٌ، فإن كان في السُّفلى ألمظُ ولمظاءُ.

3) ينظر: ص145.

4) يُنظر: نفسه، ص161.

5) يُنظر: نفسه، ص193.

6) يُنظر: نفسه، ص194.

7) الدِّيوان، ص26.

8) العواقد: جمع عَاقِدٍ، وهي الَّتي تثني عنقها قليلاً، إذا تحدَّثت إليك.

فالنِّساء المرغوبات من جمهرة الكهنة الجاهليّين؛ لأداء الفريضة الأموميَّة الجنسيَّة، يتمتَّعن بالشَّباب، والحسن، والنَّضارة، كما أنَّهن خبيراتٌ باجتذاب القلب الذُّكوريِّ، من خلال مجادلتهنَّ الرِّجال، ومحاورتهنَّ العشَّاق، وتثنِّيهنَّ بأعناقهنَّ، في التَّصوير البلاغيِّ الحركيِّ، الَّذي يَقْرِنُهَا بتثنّي الظَّبية المقدَّسة؛ لغاية إِبْدَاءِ حُسْنِ عُنُقِهَا؛ فَالصُّورة الإغرائيَّة تُكَرِّسُ الإيحَاءَ الجنسيَّ، في فِعْلِ الأنوثة الرَّاغبة بالوحدة الجسديَّة، الْمُوَلِّدَةِ للخصوبة الكونيَّة؛ لأنَّ التَّثنّي الإغرائيَّ، يُمَثِّلُ الخطوة الأولى في تأجيج نيران الشَّهوة الذَّكريَّة، وانطلاق أمواهها الإحيائيَّة.

ويتكرَّر التَّصوير البلاغيُّ، الَّذي يُشَبِّهُ العنق الأنثويَّة المثاليَّة بمعادلها الرَّمزيِّ، ممثَّلاً في "الظَّبية"، لكنَّ العنق الأنثويَّة الإنسانيَّة، تَفْضُلُ العنق الحيوانيَّة، بِالْحُلِيِّ المقدَّسة؛ حيث تُشَكِّلُ اللَّآلئ العشتاريَّة أظهرها([1]).

أمَّا "لبيد" فقد اجتذبته غَضَاضَةُ الطَّرْفِ الأنثويِّ؛ مُسْتَدْعِيَةً إلى خطابه الشِّعريِّ نظـرات ابن الظَّبية؛ وذلكم تصويرٌ توفيقيٌّ، يحمل القيم الرَّمزيَّة الإخصابيَّة؛ ويصف المظاهر الأنثويَّـة الإغرائيَّة، يقول الشَّاعر([2]):

[من الطَّويل]

أَنَامَتْ غَضِيضَ الطَّرْفِ رَخْصاً ظُلُوفُهُ	بِذَاتِ السُّـلَيْمِ مِنْ دُحَيْضَـةَ جَـادِلاَ([3])

فالإغراء الأنثويُّ بَائِنٌ في نظرات الأمومة، التَّوَّاقة للمقابل الذَّكريِّ الْمُخَصِّبِ، ويحمل ابن الظَّبية قيمةً رمزيَّةً، للقوى الإخصابيَّة الكونيَّة، الضَّالعة بتسهيل أمور الولادة، وَزيادة النِّتاج الحيوانيِّ.

وقد شبَّه "لبيد" النِّساء الرَّاحلات، بـ"آرَامِ السِّلّيِّ"، وقال([4]):

[من الطَّويل]

كَأَنَّ نِعَاجاً مِنْ هَجَائِنَ عَازِفٍ	عَلَيْهَا وَآرَامَ السُّلِـيِّ الْخَوَاذِلاَ

فالنِّساء الرَّاهبات بيضٌ، وبياضهنَّ المطبوع شبيهٌ ببياض الأبقار الوحشيَّة، والآرَام المقدَّسة؛ وهذه صورةٌ دينيَّةٌ، تجمع الرَّمزَيْنِ الْمُخْصِبَيْنِ، بأصلهما الأموميِّ، في تجسيد الطُّهر القِيَمِيِّ، الْمُمَثَّلِ في اللَّون الأبيض؛ كما تدلُّ على رمزيَّة الحيوانات المقدَّسة للإخصاب الأموميِّ الكونيِّ.

---

1) يُنظر: النَّابغة: الدّيوان، ص77.

2) الدّيوان، ص246.

3) غضيض: فاتر. ظُلُوفُهُ: أظَافِرُهُ، جَمْعُ ظِلْفٍ. ذَاتُ السُّلَيْمِ: موضعٌ. دُحَيْضَةُ: بَلَدٌ جادِلٍ.

4) الدّيوان، ص242.

وينتقل "لبيد" لمشاكلة لحظات المتعة الكهنوتيَّة، بغناء العابدات الأموميَّات، فَيُشَبِّهُهُنَّ بالظِّباء، في لطيف حركتهنَّ ورشاقتهنَّ، غَيْرَ أنَّهُنَّ تَحَلَّيْنَ بِالدُّرر الأموميَّة، وتَجمَّلنَ بالثِّياب الرَّقيقة، الَّتي تُبِيْنُ عن خَبـْءِ أجسادهنَّ، فيقول([1]):

[من الطَّويل]

تَرُوحُ إذَا رَاحَ الشَّرُوبُ كَأنَّهَا	ظِبَاءُ شَقِيقٍ لَيْسَ فِيهِنَّ عَاطِلُ([2])

ويتَّخذ التَّصوير الشِّعريُّ بُعْداً دينيَّاً، وإيحاءً إخصابيَّاً؛ يُجَسِّدُ حركات التَّثنِّي والرَّشاقة، الَّتي تتمتَّع بها المغنِّيات العابدات، والَّتي من شأنها أن تُغْرِيَ الآخر الذَّكريَّ؛ بِفِعْلِ الغزل الحسِّيِّ، المُوْصِلِ إلى الجنس التَّوحُّديِّ، في ليل "عشتار" المُشْبَعِ بحركات اللَّذَّة والفجور.

ويجمع "الأعشى" في صورةٍ دينيَّةٍ رامزةٍ، بَيْنَ جمال العينَيْن، ونعومة العنق واعتدالها، ويقول([3]):

[من البسيط]

صَادَتْ فُؤَادِي بِعَيْنَيْ مُغْزِلٍ خَذَلَتْ،	تَرْعَى أغَنَّ غَضِيضاً طَرْفُهُ خَرِقَـا([4])
...	
وَجِيدِ أُدْمَاءَ لَمْ تُذْعَـرْ فَرَائِصُهَـا	تَرْعَى الأَرَاكَ تَعَاطَى المَرْدَ وَالوَرَقَا([5])

فقد حازت المرأة الحسناء على قلب الشَّاعر ووَعْيِهِ، بعينَيْها اللَّتَيْن تُشْبِهَانِ عيني الغزالة المُطْفِلَةِ، حين ترعى وليدها الأثير؛ لِتُبَدِّدَ خوفه وذعره، وعيناها في هذه الحالة، تُشِعَّانِ بعاطفة الأمومة الحانية.

ويمكننا ملاحظة أسطوريَّة التَّوصيف الشِّعريِّ، للغزالة الأُمِّ بـ"مُغْزِلٍ"؛ ذلك أنَّ هذا الوصف يمتدُّ عميقاً، في جذور العقائد الدِّينيَّة القديمة، الَّتي وَسَمَتِ الأُمَّ الكبرى بـ"المُغْزِلَةِ"؛ في تأكيدٍ مطلقٍ على اقترانها بالغزالة الرَّمز، واعتلاق كلتيهما بالتَّرميز النَّجميِّ الشَّمسيِّ.

كما يُشَبِّهُ الشَّاعر عُنُقَ المرأة المثال، بعنق الغزالة البيضاء، ووجه الشَّبه فيما بينهما، النُّعومة، والطَّراوة، إضافة إلى البياض؛ المُحِيلِ إلى الطُّهر والصَّفاء، وقد عُنِيَ الشَّاعر بإبانة

---

1) الدِّيوان، ص264.

2) شَقِيقٌ: اسم مكانٍ في ديار بني سليم. عَاطِلٌ: عَارٍ من الحُلِيِّ.

3) الدِّيوان، ص128.

4) المُغْزِلُ: أُمُّ الغزال الصَّغير. خَذَلَتْ: تخلَّفت عن صواحبها وانفردت. الخَرِقُ: الغـزال المنـدهش الملتصـق بالأرض من الذُّعْرِ.

5) أُدْمَاءَ: بيضاء. المَرْدُ: ثمر الأراك.

حركة إِبْدَاءِ المرأة المثلى عنقها في وَدَاعَةٍ وهدوء، واستدعى لتلكم الغاية الصُّورة المثاليَّة البديعة، من عالم الحيوان الرَّامز للحضور الأموميِّ؛ فقد مارست الظَّبية ذات الفعل الأموميِّ من خلال إِرْسَالِ عُنُقِهَا؛ لِتُصِيبَ شيئاً من ثَمَرِ "الأَرَاكِ"؛ كي يطعمه صغيرها؛ فالحركة الأنثويَّة الإغرائيَّة تتَّخذ من ذلكم التَّشبيه بُعْدَهَا الجنسيَّ، ودلالتها الاخصابيَّة.

وَتُؤَكِّدُ الصُّورة بمجملها على البعد الدِّينيِّ، المُتَمَثِّلِ في الجمع بَيْنَ الأصل الأموميِّ، والرَّمزالحيوانيِّ، كما تُضفي أبعاداً دينيَّةً حركيَّةً، تتجلَّى فيها القوى الإخصابيَّة للمرأة الكاهنة، والظَّبية الرَّمز.

أضف إلى هذا وذاك، حضور "الأَرَاكِ"، الَّذي رَفَدَ الغزالة وَصغيرها، بِخَيْرِ الثِّمار الأموميَّة؛ إِمْعَاناً في أداء الدَّوْرِ الإخصابيِّ لِـ"عشتار" الخضراء، الَّتي تشمل الرَّمز الحيوانيَّ، وَالكاهن القبليَّ، بالخَيْر، وَالبركة، وَالعطاء.

وَيُصَوِّرُ "الأعشى" عُنُقَ المعشوقة المثلى "سُعَاد"؛ فَيُشَبِّهُهُ بِعُنُقِ الغزالة المُطْفِلَةِ، الَّتي تأكل وصغيرها ما يحلو لهما، من ثَمَرِ "الأَرَاكِ"، في الجنَّة الأموميَّة الخضراء؛ وهو تشبيهٌ يُشَاكِلُ التَّشبيه السَّابق في: المضمون، والحركة، والبعد الرَّمزيِّ([1]).

وَيُمْعِنُ الشَّاعر في وصف عُنُقِ "قُتَيْلَةَ"؛ فَيَطْبَعُهُ بطابع الاعتدال، وَيَصِفُهُ بالبياض والحسن، وَيُشَبِّهُهُ في تلك المقاييس الجماليَّة المثاليَّة، بِعُنُقِ الغزالة المقدَّسة، لكنَّ عُنُقَهَا مُزَيَّنٌ بِالْحُلِيِّ الأموميَّة([2]).

ونجد التَّصوير ذاته، في وصف "جُبَيْرَةَ"، إلاَّ أنَّه يخلو من وصف الأمومة؛ لأنَّ الشَّاعر الجاهليَّ التفت إلى جانب الطُّهر، من خلال تشبيهها المألوف بالظِّباء البيضاء، كما رصد الحركة الدَّالَّة على تَنَعُّمِ الرُّموز الحيوانيَّة المقدَّسة، بالخيريَّة الأموميَّة؛ حيث تجني الهبة العشتاريَّة النَّباتيَّة، الممثَّلة في ثِمَارِ "الأَرَاكِ"([3]).

ويرقب "الأعشى" حركة المرأة البدينة، وَيُشَبِّهُهَا حينئذٍ بِمِشْيَةِ الغزالة، الَّتي أصابها الأذى في ساقَيْها([4]).

ويحفل ديوان "الأعشى" بتصوير الجانب الأموميِّ، في الرَّمز الحيوانيِّ، ممثَّلاً في "الغزالة"، يقول الشَّاعر([5]):

---

1) يُنظر: الدِّيوان، ص17.

2) يُنظر: نفسه، ص145.

3) يُنظر: نفسه، ص168.

4) يُنظر: الدِّيوان، ص149.

2) ص147.

[من الطَّويل]

وَمَا أُمُّ خِشْفٍ جَأْبَةُ الْقَرْنِ فَاقِدٌ عَلَىٰ جَانِبَيْ تَثْلِيثَ تَبْغِي غَزَالَهَا([1])

بِأَحْسَنَ مِنْـــهَا يَوْمَ قَامَ نَوَاعِمٌ، فَأَنْكَرْنَ، لَمَّا وَاجَهَتْـــهُنَّ، حَالَهَا

فالمرأة الرَّاحلة رَاعَهَا الذُّعر الشَّديد؛ وهي بذلك تُشْبِهُ الغزالة الْمُطْفِلَةَ، حين تهمُّ بالبحث عن وليدها المفقود، وهذا التَّصوير الحركيُّ؛ يُنْبِئُ عن مقدار العاطفة الأموميَّة، الَّتي تُرْسِلُهَا الغزالة الرَّمز للوليد الأثير، وكذلك الأمر بالنِّسبة للمرأة المثلى، حين تُكِنُّ محبَّتها العظيمة، لعاشقها وَعابدها، الْمُبْتَغِي وِصَالَهَا.

وَيُحَرِّكُ "الأعشى" صُوَرَهُ الدِّينيَّة، بحركات الجنس والإخصاب، مع توظيفه رمزيَّة الظَّبية، في إبانة الْحُسْنِ الأنثويِّ المثاليِّ، فيقول([2]):

[من المتقارب]

إِذَا أَدْبَرَتْ خِلْتَهَا دِعْصَةً، وَتُقْــبِلُ كَالظَّــبْيِ تِمْثَالُهَا([3])

وَيُصَوِّرُ الشَّاعر مَلْمَحَ البدانة، في جسد الأنثى الْمُخْصِبَةِ، مُشَبِّهَاً إيَّاه بكثيب الرَّمل في حالة الإدبار؛ أمَّا صورة المرأة في حالة إقبالها؛ فَتَشِعُّ بالرَّشاقة، وَالحيويَّة، وَالإغراء؛ الْمُؤَدِّيَةِ إلى الجنس وَالإخصاب، وَمِشْيَتُهَا حينئذٍ، تُشَاكِلُ مِشْيَةَ الظَّبية الرَّشيقة.

وَيَقْرِنُ الشَّاعر الجاهليُّ بَيْنَ الظَّبية المقدَّسة، وَتمثال الأمومة الوثنيِّ؛ لِيُشَبِّهَ التِّمثال بالظَّبية؛ في إشارةٍ لرمزيَّتهما للحضور الأموميِّ الكونيِّ، من خلال صورةٍ دينيَّةٍ عميقةٍ؛ مُوحِيَةٍ بالأجواء الطُّقوسيَّة، في المحافل الأموميَّة، وَالمعابد الجاهليَّة، حين تبدو الدُّمى البدينة، وَتماثيل رموزها الحيوانيَّة كالغزالة، للعبَّاد الْمُتَبَتِّلِينَ.

وتتعدَّد صُوَرُ "الأعشى" الدِّينيَّة؛ لِتُوْحِيَ بمزيدٍ من الدَّلالات الإخصابيَّة، الْمُؤَكِّدَةِ رمزيَّة الغزالة المكرَّمة، للأُمِّ الكونيَّة المقدَّسة، فيقول([4]):

[من الطَّويل]

وَيَوْمٍ مِنَ الشِّعْــرَى كَأَنَّ ظِبَاءَهُ كَوَاعِبُ مَقْصُورٌ عَلَيْهَا سُتُورُهَا

1) الْخِشْفُ: ولد الظَّبية، أوّل ما يولد. جَأْبَةُ الْقَرْنِ: غليظة القرن. فَاقِدٌ: فقدت ولدها. تَثْلِيثُ: موضعٌ. تبغي غزالها: تبحث عن ابنها المفقود.

2) الدِّيوان، ص163.

3) الدِّعْصَةُ: الكثيب الصَّغير.

4) الدِّيوان، ص70.

وَيَعتَلِقُ التَّنظير الدِّينيُّ، في البيت الشِّعريِّ السَّابق، باليوم المقدَّس، الَّذي يُجَسِّدُ فيه الكهنة والعبَّاد، قمَّةَ الخضوع والتَّذلُّل للرَّبَّة الكونيَّة، في وجهَيْها: الأبيض، وَالأسود، وفي كلا التَّبدِّيَيْن العظيمَيْن؛ تبدو النِّساء البالغات النَّاضجات المنعَّمات؛ معادلاتٍ رمزيَّةً، وَبَدَائِلَ موضوعيَّةً، وَرَدَائِفَ جماليَّةً، لِلظِّباء المقدَّسة، الرَّامزة للخصوبة الأموميَّة، إلاَّ أنَّهنَّ احتَجَبْنَ عن مَحَافِلِ الرِّجال وأنديتهم، وسترن جمالهنَّ في خبائهنَّ، في ساعات النَّهار، تمهيداً للانعتاق من جميع المظاهر العذريَّة، والخروج عن نِطَاقِ القدسيَّة، وَتَقَبُّلِ الوافدين إلى المحافل الأموميَّة؛ لتأدية الطَّقس الإخصابيِّ الجنسيِّ، حين تحلُّ نجمة "الزُّهرة" المسائيَّة، راعيةُ العُهْرَ المقدَّس في الأرجاء الأرضيَّة.

ويطرح "الأعشى" مفهوم الفداء؛ لتكونَ النِّساء الحسناوات، هبة "مسروقِ بن وائل" المثلى، لمعابد الرَّبَّة الكونيَّة الكبرى، فيقول(1):

[من مجزوء الكامل]

الْوَاهِبُ الْقَــيْنَاتِ كَــالْـــ	ــغِزْلاَنِ فِيْ عَقْدِ الْخَمَائِلْ(2)
يَرْكُضْنَ كُــلَّ عَشِــــيَّةٍ،	عَصَبَ الْمُرَيَّشِ وَالْمَرَاجِلْ(3)

وينقل لنا الشَّاعر الصُّورة الطُّقوسيَّة الاحتفاليَّة، الجارية في المعابد الأموميَّة، ويلتفت إلى الحضور الأنثويِّ المثاليِّ، ممثَّلاً في المغنِّيات الغانيات، اللَّواتي يُشْبِهْنَ الرَّمز الحيوانيَّ الأموميَّ، ممثَّلاً في "الغزالة"؛ وذلك في صفة الرَّشاقة الْمُتَنَاهِيَة، وَمَلْمَحِ الجمال الفائق.

فتُمَارِسُ النِّسوة في محفل الأمومة الدِّينيِّ، واجبهنَّ النُّسُكِيَّ، بوصفهن الإماء العابدات، ويقفن على خدمة ذوي النِّعمة والجاه، وأصحاب الرِّياسة والسُّلطان، وَيُظْهِرْنَ ملابسهنَّ الْمُخْمَلِيَّةَ الرَّائعة، ويتحرَّكن برقصات الإغراء؛ لإثارة الشَّهوة الذَّكريَّة الكهنوتيَّة، وَرَفْعِ وَتِيرَةِ الرَّغبة الجنسيَّة، وَيمتدُّ الطَّقس ساعاتٍ طوالٍ، تُؤَدِّي فيها المغنِّيات ترتيلة اللَّذَّة، وَتُمَارِسُ الرَّاهبات رَقَصَاتِ المتعة، مَصْحُوْبَةً بالموسيقى الدِّينيَّة، وتجرى تلك الوقائع الإخصابيَّة، في صورةٍ نسائيَّةٍ بهيجة، ترتدي فيها العذارى العابدات ثياباً مُوَشَّاةً، وأخرى تحمل صُوَرَ الرِّجال؛ لِتُبِيْنَ عن غايتهنَّ، من الإغراء الحركيِّ الطُّقوسيِّ.

وَيُصَوِّرُ "طرفة بن العبد" لُجُوْءَ الظَّبية إلى الجنَّة الأموميَّة؛ لِتنالَ نصيباً من ثَمَرِهَا الْمُبَارك، فَيقول(1):

---

1) نفسه، ص160.

2) الْقَيْنَاتُ: جمع قَيْنَة: وهي الجارية الْمُغَنِّيَةُ. عَقدُ الْخَمَائِلِ: الثِّياب الْمُخْمَلِيَّةُ، مُحكَمَةُ الصُّنْعِ.

3) يركضن: يضربن بأرجلهن عند الرَّقْصِ. الْعَصَبُ: ضربٌ من البرود. الْمُرَيَّشُ: الْمُوَشَّى على أشكال الرِّيش. الْمَرَاجِلُ: الَّتي فيها صُوَرُ الرِّجَالِ.

[من الطَّويل]

خَذُولٌ تُرَاعِـي رَبْرَبَـاً بِخَمِيلَةٍ تَنَاوَلُ أَطْرَافَ الْبَرِيرِ، وَتَرْتَدِي([2])

وَمَرَّةً أخرى، ينقلنا التَّصوير الفنِّيُّ الدِّينيُّ، إلى لحظات اللِّقاء النَّباتيِّ الحيوانيِّ، ممثَّلاً في الرَّمزَيْن الأصيلَيْن: "الشَّجرة"، وَ"الظَّبية"؛ فَتَؤُوبُ الظَّبية إلى الأصل النَّباتيِّ، حيث مَقَامُ الرَّبَّة الكونيَّة الكبرى؛ لِتحظى بنصيبٍ وافرٍ من نعيمها، وقسطٍ حسنٍ من بركتها.

ويرصد الشَّاعر حركة ارتفاع عُنُقِ الظَّبية؛ الْمُوْحِيَة بأهمِّيَّة الغاية الإخصابيَّة؛ فَقد مدَّت الغزالة عنقها؛ لِتتلقَّى ثَمَرَ "الأَرَاكِ"، وَيُسقِطُ الشَّاعر الحركة الإخصابيَّة الإغرائيَّة، على العنق الأنثويَّة المثاليَّة؛ ليدلَّ على صفتي: النُّعومة، وَالْحُسْنِ، اللَّتَيْنِ تجلبان المظاهر الخصبيَّة الكونيَّة.

أمَّا اللَّونان: الأبيض، وَالأخضر؛ فَهُمَا لونا الأُمِّ الكونيَّة الكبرى، في تجسيداتها الرَّمزيَّة، وتمثيلاتها الإخصابيَّة، ووظائفها النَّمائيَّة، وتبدِّياتها الطُّهريَّة، باعتبارها "عشتار" العذراء، والأُمَّ الكونيَّة الخضراء.

وَيجد "طرفة" فِيْ الصُّورة السَّابقة ((قريناً آخر في اغترابه من خلال مشهد ذلك الظبي الصغير الَّذي اتخذه مادَّة للتصوير، وقد بدأ مرحلة اغترابه باستغنائه عن أمه، ليشق طريقه عبر الصحراء، ثم صور تلك الأم أو الظَّبية الكبيرة، وقد انفردت عن القطيع لترعى صغارها، فقد اغتربت هي الأخرى من أجلهم، ولم يبق أمامها سوى التحسر إزاء هذا الانقطاع الَّذي لم تدرك خطره إلا متأخراً بعد انفصالها عن الرفاق ...))([3]).

وَيُفَصِّلُ "طرفة" فِيْ صورة المحبوبة الظَّبية، كما ((يخرجها إخراجاً فنياً رفيعاً. فهي ظبي في كحل العينين وسمرة الشفتين وامتداد العنق لتناول ثمر الأراك. وهي محببة مقدَّسة لأنه صرَّح بأن محبوبه يتزين بعقدين، أحدهما من اللؤلؤ، وآخر من الزبرجد وهذا البيت لا ينقل لنا صورة امرأة مخصوصة. وإنمـا ينقل لنا صـورة المرأة المعبودة الَّتـي تظهر في شكـل الظبي / الدمية المقدسة الَّتي تتوسط معبد الحي))([4]).

---

1) الدِّيوان، ص21.

2) خَذُولٌ: أيْ خذلت أولادها. تُرَاعِي رَبْرَبَاً: أيْ ترعى معه. الرَّبْرَبُ: القطيع مـن الظِّبـاء، وبقـر الـوحش. الْخَمِيلَةُ: رملةٌ منبتةٌ، وهي أرضٌ ذات شجرٍ. البرير: ثمر الأَرَاكِ المدرك البالغ، الواحدة بريرةٌ.

3) خليف، د.مي يوسف: الموقف النَّفسيُّ عند شعراء المعلَّقات، دار غريبٍ للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، القـاهرة، مصر، (د. ت)، ص71.

4) الحسين: إنتربولوجيَّة الصُّورة والشِّعر العربيُّ قبل الإسلام، ص177.

وَيُطَارِدُ خيال "هُرَيْرَةَ" "طرفة بن العبد"، في الْفَيَافِي وَالْبِيدِ، وَيُسَجِّلُ الشَّاعر هذه الحركة الأسطوريَّة، برؤيةٍ رمزيَّةٍ، وَيقول([1]):

[من الرَّمل]

جَازَتِ الْبِيدَ إِلَىْ أَرْحُلِنَا ... آخِرَ اللَّيْلِ، بِيَعْفُورٍ خَدِرْ([2])

فَيُخْبِرُ الشَّاعر عن خيال المعشوقة الكبرى، الَّذي يَطُوفُ الأرجاء العربيَّة، نَاشِرَاً الْخِصْبَ على العبَّاد الْمُسْتَحِقِّيْنَ بركتها ونعمتها؛ فاستعار الشَّاعر لحركة الطَّواف الْمُوَلِّدِ لِلْخِصْبِ، أداةً رمزيَّةً حَيَوانيَّةً، ممثَّلةً فِيْ ولد الظَّبية، فَاتِرِ الْعِظَامِ.

ويجمع "طرفة" بَيْنَ صورتي: العينَيْنِ، وَالخدِّ، في أروع تجلِّياتهما المثاليَّة، في موقفٍ شعريٍّ واحدٍ، فيقول([3]):

[من الرَّمل]

تَخْلِسُ الطَّرْفَ بِعَيْنَيْ بَرْغَزٍ، ... وَبِخَـدَيْ رَشَـأٍ آدَمَ غِـــرّ([4])

وَيُشَبِّهُ الشَّاعر نظرات المرأة المثال، بنظرات وليد البقرة الوحشيَّة، الْمُتَرَقِّبِ حَنَانَ أُمِّهِ، حين تسعى لتحصيل العطف الأموميِّ الكونيِّ، باستعطاف القلب الرُّجوليِّ، واستمالة العاطفة الذَّكريَّة؛ لِيَهَبَهَا العاشق الْوَلِهُ حنانه الرُّوحيَّ، وَوِصَالَهُ الجسديَّ.

كما يُشَبِّهُ خدَيْها بِخدي الظَّبي صغير السِّن، أبيض اللَّون، قليل التَّجربة؛ وَيعكس التَّشبيه البلاغيُّ السَّابق؛ حَدَاثَةَ سِنِّ المرأة، وَجمالها، وَبياضها، الْمُفْعَمَ بالنِّعمة وَالْعُذْرِيَّة، وجميعها صفاتٌ مثاليَّةٌ، تدلُّ على عِزَّةِ المرأة، وَمكانتها في وَسَطِهَا البيئيِّ، باعتبارها ممثِّلةً كهنوتيَّةً للرَّبَّة الكونيَّة.

ويقف "الحارث بن حِلِّزة" عند صورتَيْنِ دينيَّتَيْنِ مُهِمَّتَيْنِ، تُظْهِرَانِ قَدَاسَةَ الغزالة، بوصفها رمزاً حيوانيَّاً أصيلاً لـــ"عشتار" الكبرى، ويقول في أُوْلاَهُمَا([5]):

[من الخفيف]

عَنَنَا بَاطِلاً وَظُلْمَاً كَمَا تُعْتَرُ ... عَنْ حُجْرَةِ الرَّبِيضِ الظِّبَاءُ([6])

1) الدِّيوان، ص50.

2) جازت: قطعت. الْيَعْفُورُ: ولد الظَّبي. الْخَدِرُ: فَاتِرُ الْعِظَامِ.

3) الدِّيوان، ص50.

4) تَخْلِسُ: تسرق. بَرْغَزٌ: ولد البقرة الوحشيَّة.

5) الدِّيوان، ص36.

6) الْعَنَنُ: الاعتراض. تُعْتَرُ: تُذْبَحُ. الْحُجْرَةُ: الْحَظِيرَةُ.

فَيُشيْرُ الشَّاعر في هذا البيت، إلى عادة النَّحر العباديّ، حين يُضَحِّي الكهنة وَالعبَّاد بخَيْرِ الأضحيات الحيوانيَّة؛ فتُذْبَحُ الْعَتَائِرُ في أماكنَ مخصَّصةٍ للسَّفح؛ لِيُقَدَّمَ الرَّمز الحيوانيُّ قُرْبَاناً للرَّبَّة الكبرى، في مَوْسمِ الأضاحي وَالنُّذور.

أمَّا الصُّورة الثَّانية فَتُكَمِّلُ الأولى، وَتُعَمِّقُهَا معنىً وَرَمْــزاً، كما تُضِيْفُ بُعْداً طقسيَّاً آخرَ، يتعلَّق برحلة الصَّيد الإخصابيّ، وطقس الشّرب الصَّباحيّ، يقول "الحارث"([1]):

[من الكامل]

وَمُــدَامَــةٍ قَرَّعْــتُهَا بِمُــدَامَةٍ   وَظِبَاءِ مُحْنِيَةٍ ذَعَرْتُ بِسَمْحَجِ([2])

وهنا يتحدَّث الشَّاعر عن طقسٍ إخصابيٍّ، بَطَلُهُ الرَّئيس شاعرنا الكاهن، وَيُبْتَدَأُ الطَّقس بشرب الخمرة المعتَّقة، الْمَمْزُوْجَةِ بالنِّعمة المائيَّة، في الطُّقوس الخمريَّة الإلهيَّة، الْمُستَمِرَّةِ حتَّى تبدِّي النَّجمة الصَّباحيَّة "الزُّهرة"، راعية الحركة الاخصابيَّة الكهنوتيَّة؛ الْمُوَجَّهَةِ صَوْبَ ميادين السَّفح المقدَّسة؛ لاقتناصِ الرَّمز الحيوانيِّ الأصيل، ممثَّلاً في "الظَّبية" الرَّمز؛ فتكون قُرْبَاناً كهنوتيَّاً، يُقَدَّمُ للتَّجسيد الأموميِّ الوثنيِّ؛ لِغايتي: الاستمطار، وَالإخصاب.

ويذكر "عبيد بن الأبرص" مقاييس الجمال الأنثويِّ المثاليِّ؛ ليتوقَّفَ عند صفتي: البياض، وَالنُّعومة، وَيُعَادِلَهُمَا بلاغيَّاً بالرَّمز الحيوانيِّ الأموميِّ "الظَّبية"، ويقول([3]):

[من الكامل]

وَسَبَتْكَ نَاعِمَةٌ صَفِيُّ نَوَاعِمٍ   بِيضٍ غَرَائِرَ كَالظِّبَاءِ الْعِيسِ([4])

فالمرأة المثلى صَفِيَّةُ الصَّفْوَةِ المقدَّسة، من الطَّبقة الكهنوتيَّة المكرَّمة، على كُلِّ ما يُصِيْبُ الجسد بِالْوَنَى وَالتَّعَبِ؛ وَلِذلك تبدو أَنْعَمَهُنَّ، وَأكثرهنَّ حسناً وَبياضاً؛ لتستُّرها الدَّائم، وتنعُّمها الدَّائب؛ ممَّا يُؤَكِّدُ أنَّها لم تكن امرأةً عاديَّةً، وإنَّما هي امرأةٌ مِثَالٌ، تستمدُّ مثاليَّتها الجماليَّة، من ربَّة الجمال وَالخصوبة الكونيَّة.

ويستلهم الشَّاعر الجاهليُّ من الصُّور الحيوانيَّة الرَّامزة، للحضور الإخصابيِّ الأموميِّ، صورة الظَّبية البيضاء؛ لِتكونَ مُعَادِلاً رمزيَّاً، للحسن والطُّهر الأموميَّيْن.

---

1) الدّيوان، ص42.

2) الْمُدَامَةُ: الْخَمْرَةُ. قَرَّعْتُهَا: مَزَجْتُهَا. الْمُدَامَةُ الثَّانِيَةُ: ماء السَّحاب. الْمُحْنِيَةُ: منعطف الوادي. ذَعَرْتُ: أخفيــتُ. السَّمْحَجُ: الطَّويل.

3) الدّيوان، ص68.

4) الصَّفِيُّ: صافي الْوِدِّ، أو المصطفى. الْعِيسُ: الْبِيضُ.

وبوسعنا أن نجد الصُّورة الدِّينيَّة ذاتها، بأبعادها الاخصابيَّة، ودلالاتها الرَّمزيَّة، وتشخيصاتها الأسطوريَّة، في مواطنَ عديدة، من ديوان "عبيدٍ"([1]).

ويسرد "عبيد" الوقائع التَّفصيليَّة، لحكاية الإخصاب الكهنوتيَّة، في رحلة الصَّيد الجاهليَّة، قائلاً([2]):

[من الطَّويل]

إذَا حَرَّكَتْهُ السَّاقُ قُلْتَ مُجَنَّبٌ ... غَضِيضٌ غَذَتْهُ عَهْدَةٌ وَسُرُوحُ([3])

مَرَاتِعُـهُ الْقِيعَانُ فَـرْدٌ كَأَنَّـهُ، ... إذَا مَا تُمَاشِيهِ الظِّبَاءُ، نَطِيـحُ([4])

فَهَاجَ لَهُ حَيٌّ غَـدَاةً فَـأَوْسَدُوا ... كِلاباً فَكُـلُّ الضَّارِيَـاتِ يُشِيحُ([5])

إذَا خَافَ مِنْهُنَّ اللَّحَاقَ نَمَتْ بِهِ ... قَوَائِمُ حَمْشَاتُ الأَسَافِـلِ رُوحُ([6])

وَقَدْ أَتْرُكُ الْقِرْنَ الْكَمِيَّ بِصَدْرِهِ ... مُشَلْشِلَةٌ فَوْقَ النِّطَاقِ، تَفُـوحُ([7])

دَفُوعٌ لأَطْرَافِ الأَنَامِـلِ ثَـرَّةٌ ... لَهَا بَعْدَ إِشْرَافِ الْعَبِيطِ نَشِيحُ([8])

إذَا جَاءَ سِرْبٌ مِنْ ظِبَاءٍ يَعُدْنَهُ ... تَبَـادَرْنَ شَتَّى، كُلُّهُـنَّ تَنُوحُ([9])

ويستهلُّ الشَّاعر المقطع الشِّعريَّ، بوصف حركة سَاقِ فَرَسِهِ، الْمَرِنَةِ الرَّشيقَةِ، مُشَبِّهَاً إيَّاها بحركة ساق الظَّبية الرَّمز، الْمُنْمَازَةِ بالنُّعومة والبياض، وقد أمدَّته الطَّبيعة الأموميَّة بأسباب الحياة، ووقود الإخصاب، من الماء العذب، والكلأ الرَّطب، في أرض الجنَّة الأموميَّة الخصيبة؛ فكانت صيداً ثميناً للكلاب النَّشيطة، الجادَّة في اقتناصها، بعد أن فاجأتها باكراً مع الصَّائدين الكهنة، وأمام الإلحاح الكهنوتيِّ على اصطيادها، لم تجدِ الظَّبية بُدَّاً من الهرب بسرعة، بمساعدة قوائمها الرَّشيقة، لكنَّ الصَّائد الكاهن يُصِيبُهَا في مَقْتَلِهَا بسَهْمِهِ الأسطوريِّ؛ فيتناثر الدَّمُ من فوق نطَاقِهَا في ميدان السَّفحِ، مُتَدَفِّقَاً بقوَّةٍ من عُرُوقِهَا النَّازفة، حتَّى يكاد يدفع الأيدي الَّتي تَبْغِي تَطْبِيبَهُ، وَيُقَدَّمُ القربان الأموميُّ إلى النِّساء الكاهنات، الشَّبيهات بالظِّباء، في جمالهنَّ وبياضهنَّ؛

---

1) يُنظر: ص93، 94.

2) الدِّيوان، ص40، 41.

3) الْمُجَنَّبُ: الظَّبْيُ ذُوْ الْقَوَائِمِ غَيْرِ الْمُنْبَسِطَةِ، وَهُوَ مُسْتَحَبٌ. غَضِيضٌ: نَاعِمٌ. عَهْدَةٌ: أَوَّلُ مَطَرِ الرَّبِيعِ. سُـرُوحٌ: جَمْعُ سَرْحَةٍ: الشَّجَرُ الْبَاسِقُ، وهنا أراد الْمَرْعَى.

4) الْمَرَاتِعُ: الْمَرَابِضُ. الْقِيعَانُ: جَمْعُ قَاعٍ، وهو الْمُطْمَئِنُّ من الأرض. فَرْدٌ: وَحِيدٌ. نَطِيحٌ: أيْ يَنْطَحُ.

5) هَاجَ: أَثَارَ. حَيٌّ: أراد الصَّيَّادين. أَوْسَدُوا: أغروا كلابهم بالصَّيد. الضَّارِيَاتُ: كلاب الصَّيْدِ.

6) نَمَتْ بِهِ: أَسْرَعَتْ بِهِ. حَمْشَاتٌ: دقيقةٌ. رُوحٌ: سعة بَيْنَ الرِّجْلَيْنِ.

7) الْمُشَلْشِلَةُ: الطَّعْنَةُ الْمُدْمِيَةُ. النِّطَاقُ: ما يُشَدُّ بِهِ الْوَسَطُ. تَفُوحُ: تَنْثُرُ الدَّمَ.

8) ثَرَّةٌ: غَزِيرَةٌ. إِشْرَافُ الْعَبِيطِ: نَزْفُ الدَّمِ الطَّرِيِّ.

9) شَتَّى: أيْ مُتَفَرِّقَاتٌ.

فَيَشْرَعْنَ في تَفَحُّصِ الصَّيد الثَّمين، الكفيل بجلب مظاهر الخصوبة العالميَّة، بمشاكلته تِمْثَالَ الغزالة الأموميَّة، الَّذي اعتدن زيارته في الدَّارة المعبديَّة.

وَأيّاً كان الأمر؛ فَإِنَّنا نلحظ تماثلاً في الصُّورة البلاغيَّة الرَّمزيَّة، ذات الجذور الدِّينيَّة، وتشاكلاً في الأفكار العقديَّة، الكامنة في تضاعيف المواقف الشِّعريَّة، وَالْمُصَرِّحَة برمزيَّة الظَّبية، للمرأة الرَّبَّة.

وقد شبَّه الشُّعراء الجاهليُّون المرأة المثال بالظَّبية الرَّمز، في ملامح الحسن الأنثويِّ المثاليِّ: كالنُّعومة، والجمال، والبياض، إضافةً إلى النَّظرات الأموميَّة؛ الْمُعَبِّرَة عن قِيَم: العطف، وَالرَّأفة، وَالحنان؛ وَالدَّالَّة على البعد الإغرائيِّ؛ فيْ مبتدأ الطَّقس الجنسيِّ الإخصابيِّ.

وقد شُبِّهَتِ المرأة المثال بِوَلِيْدِ الظَّبية في أحايينَ أخرى؛ لتأكيدِ الوجه الإخصابيِّ للأمومة الْمُشْرِقَةِ، بحضورها السَّماويِّ، وتمثيلها الأرضيِّ من جهةٍ؛ وَلإبانة مَدَى التَّوقِ الأنثويِّ للحنان الذَّكريِّ، وَوِصَالِهِ الجنسيِّ من جهةٍ أخرى.

وقد ارتبطت الظَّبية الرَّمز ببعض رموز "عشتار" الحيوانيَّة؛ من حيث القوى الإخصابيَّة الكامنة في تضاعيف أجسادها، والمشمولة ببركة إلهتها، كما شهدت الصُّور "الميثولوجيَّة"، اتِّحاداً بَيْنَ الرَّمز الحيوانيِّ "الظَّبية"، وَالرَّمز النَّباتيِّ "الشَّجرة"؛ حيث شَكَّلَ المسكن الإلهيُّ الشَّجريُّ، خَيْرَ مَلاَذٍ، وأطيب غذاءٍ، للحيوان المقدَّس، الَّذي سعى بحركات عُنُقِه؛ لاقتطاف الثَّمرة الأموميَّة؛ وَنَيْلِ الْحُظْوَةِ الإلهيَّة، كما سعت المرأة المثال بِذَاتِ الحركات؛ إلى إغراء المقابل الذَّكريِّ الكهنوتيِّ؛ بغية تحريك غَرَائِزِهِ الجسديَّة.

وَيُصَوِّرُ الشُّعراء الجاهليُّون، حُسْنَ العينَيْن المثاليَّتَيْن، للغزالة الْمُطْفِلَة، وَيُسقِطُ جُلُّهُم ذلك على امرأته المثال، من خلال تشبيه عينَيْها، بعيني الغزالة الأمِّ، الَّتي تُشِعُّ بالعطف والحنان، وقد اجتذبتهم الصُّورة الأموميَّة الحيوانيَّة؛ فَرَدُّوْهَا إلى الأصل الأموميِّ؛ لِيُعَبِّرُواْ عن مَدَى حاجتهم الرُّوحيَّة، في غُرْبَتِهِمُ النَّفسيَّة، للرَّأفة الأموميَّة.

الْمَطْلَبُ السَّابِعُ: الْمَرْأَةُ = الْفَرَسُ:

أفرد شعراء المعلّقات للفرس المقدَّسة مساحةً حسنةً، في تراتيلهم الشِّعريَّة، باعتبارها رمزاً حيوانيّاً أصيلاً، للرَّبَّة الكونيَّة الكبرى، كما أبانوا واجباتها الإخصابيَّة، وصفاتها المثاليَّة، بوصفها أداة الكهنوتيِّين، في رحلة اصطياد القرابين.

فها هو ذا "عنترة" يُصَوِّرُ فَرَسَهُ الأصلية، بعد أن أسهب في توصيف المرأة المثاليَّة "عبلة"، ويقول[1]:

[من الكامل]

وَحَشِيَّتِي سَرْجٌ عَلَىٰ عَبْلِ الشَّوَى ... نَهْدٍ مَرَاكِلُهُ نَبِيلُ الْمَحْزِمِ[2]

فَيَحْرِصُ الشَّاعر الجاهليُّ على اقتناء الفرس القويَّة الضَّخمة، ذات القوائم الغليظة، الَّتي تُمَكِّنُهُ بسرعتها، وشدَّة تَحَمُّلِهَا، من مطاردة فَرَائِسِهِ الحيوانيَّة المنشودة، في رحلة السَّفح المقدَّس.

وَتُعْتَبَرُ الخيل وسيلةً مُهِمَّةً؛ لإرضاء الرَّبَّة الكونيَّة الكبرى، وممثِّلتها الأرضيَّة الفضلى، في ساحات الوغى، حين تضطلع الإلهة المحاربة، بِسَحْقِ شَوْكَةِ أعدائها، من خلال عبَّادها المقاتلين، الْمُمْتَطِينَ صَهَوَاتِ رموزها الحيوانيَّة الأصيلة، يقول "عنترة"[3]:

[من الكامل]

هَلاَّ سَأَلْتِ الْخَيْلَ يَا ابْنَةَ مَالِكٍ ... إِنْ كُنْتِ جَاهِلَةً بِمَا لَمْ تَعْلَمِي

إِذْ لاَ أَزَالُ عَلَىٰ رِحَالَةِ سَابِحٍ ... نَهْدٍ تَعَاوَرَهُ الْكُمَاةُ مُكَلَّمِ[4]

طَوْراً يُجَرَّدُ للطِّعَانِ وَتَارَةً ... يَأْوِي إِلَىٰ حَصِدِ الْقِسِيِّ عَرَمْرَمِ[5]

يُخْبِرْكِ مَنْ شَهِدَ الْوَقِيعَةَ أَنَّنِي ... أَغْشَى الْوَغَى، وَأَعِفُّ عِنْدَ الْمَغْنَمِ

فيدعو الشَّاعر محبوبته الكبرى؛ لِسُؤَالِ رِفَاقِ الحرب والسِّلاح، عن استبساله في ساحات المعارك والحروب، وَإِيقَاعِهِ الْقَتْلَ في صفوف أعدائه، وأعداء إلهته المثلى، وقد مثَّلت الفرس الرَّمز، أداة القتل والموت، في وسط الجموع الْمُلْتَحِمَةِ، وَالْمُتَحَرِّكَةِ وِفْقَ إرادة كاهنها، في كُلِّ

1) الدِّيوان، ص17.

2) عَبْلُ الشَّوَى: فرسٌ غليظ القوائم. النَّهد: الضَّخم المرتفع. الْمَرْكِلُ: حين تصيب رجلك من الدَّابة أذىً. الْمَحْزِمُ: موضع الحزام.

3) الدِّيوان، ص20، 21.

4) الرِّحَالَةُ: السَّرْجُ. السَّابِحُ: الَّذي يدحو بيديه دَحْواً. الْكَمِيُّ: الشُّجَاعُ.

5) الطَّوْرُ: المرَّة أو الحال. يُجَرَّدُ: يُهَيَّئُ. الْعَرَمْرَمُ: الْجَيْشُ الْكَثِيرُ.

الاتّجاهات، بسرعةٍ ونشاطٍ، ويشهد ذلكم على أداء الشّاعر العابد، لوظيفته القتاليّة، على أكمل وجهٍ، وأحسن حالٍ؛ ممّا يُرْضِي الرّبّة المحاربة؛ فتتنزّل رَحَمَاتُهَا على عبّادها، ويعمُّ في الوجود إخصابها، وتزدهر الحياة بنمائها.

وقد أكّد الشّاعر الجاهليُّ، من خلال الصُّوَرِ الحركيّة، الرّامزة للوجه الأموميّ الأسود، رمزيّة الفرس المقدّسة، للأُمّ المحاربة، واضطلاعها بوظيفة القتل، الّتي يُقَدّمُ الكهنة في سبيلها أرواحهم، وهي خطوةٌ أُولَى نَحْوَ تَبَدُّلِ الْجَدْبِ إلى الخصوبة والحياة.

ويُصَوِّرُ "عنترة" ــ في موطنٍ آخرَ من معلّقته ــ الدَّوْرَ التّدميريَّ الإخصابيَّ للفرس الأسطوريّة؛ فقد رَمَى الشّاعر أعداءه بِنَحْرِ فَرَسِهِ، الْمُلَطَّخَةِ بدمائهم؛ فقتل الأعداء شبيهٌ بِسَفْحِ الحيوانات المقدّسة في مَيْدَانِ الصَّيد، على اختلاف مكانة المسفوح، في مِيزَانِ الرّبّة الكونيّة، إلاّ أنَّ فِعْلَ إِرَاقَةِ الدَّمِ الإنسانيِّ، أَوِ الحيوانيِّ، يُعَدُّ فَصْلاً من فُصُولِ السَّفْحِ القربانيِّ، الْمُبَشِّرِ بِالْخَيْرِ وَالبركة([1]).

وتبقى الخيل حاضرةً في المعارك القتاليّة؛ فيخرج الشّاعر بها للقاء الأعداء، في ساعة التّبدّي الكبير لنجمة "الزُّهرة" الصّباحيّة؛ لِيَطْعَنَ العصاة بِرُمْحِهِ، إذا ما صَدَّ الأعداءُ خَيْلَهُ، برماحهم المستقيمة([2]).

ويُصَوِّرُ الشّاعر الخيل الّتي تَتَعَثَّرُ في مُجْتَمَعِ دِمَاءِ قَتْلَى الأعداء؛ فَتَتَخَضَّبُ بها، وَيَمِيلُ لَوْنُ جِلْدِهَا إلى الْحُمْرَةِ، وتجلب للشّاعر بذلكم الفعل التّدميريِّ، الْحَمْدَ البشريَّ، وَالرِّضا العشتاريَّ؛ فَيَهَبُهَا قرباناً للأُمّ الكونيّة الكبرى([3]).

وتتوالى صُوَرُ الفرس الحركيّة؛ الْمُنْبِئَةُ عن وظائفها القتاليّة، في ميادين المعارك الجاهليّة، بوصفها رمز الرّبّة الكونيّة المحاربة، وجميعها مُسْتَمَدَّةٌ من مغامرات الفارس العبسيِّ، وَنَخْوَتِهِ التّلقائيّة، الْمُؤَطَّرَةِ بـ"اللاّشعور الجمعيّ" القبليّ([4]).

وتضطلع الفرس الرّمز بوظيفة الإخصاب والنّماء، الّتي تُؤَدِّيهَا الرّبّة الخضراء، من خلال إِرْسَالِ المطر السّماويِّ؛ لِيُصِيبَ الأرض بِالْخَيْرِ، وَيَهَبَهَا البركة، وَالْخُضْرَةَ، وَالنّبات، وفي هذا السّياق يُشَبِّهُ الشّاعر الفرس، حين تعدو للقاء الأعداء، بالسّحاب الْمُتَقَدِّمِ صَوْبَ المنطقة الأرضيّة المستهدفة، بِنِعَمِ الرّبّة الكونيّة، كما يُشَبِّهُ جريها بالسّباحة في الماء؛ وَيُنْبِئُ التّشبيه

1) يُنظر: الدّيوان، ص24.

2) يُنظر: نفسه، ص37، 38.

3) يُنظر: نفسه، ص70.

4) يُنظر: نفسه، ص72، 77، 92، 99، 129، 146.

الحركيُّ بسرعة الفرس ونشاطها، وعلاقتها بالخصوبة الكونيَّة، واستجلاب النِّعم المائيَّة، في فِكْرِ كهنة الجاهليَّة([1]).

وحقيقٌ بالشَّاعر رعاية فَرَسِهِ، الَّتي تقوم بتلك الوظائف الْجِسَامِ؛ فَيُكْرِمُهَا أيَّما إكرامٍ، وَيُطْعِمُهَا من ألبان إبله الكرام، ولولا منزلتها العليَّة ــ في المستوى الكهنوتيِّ، بِشِقَّـيْهِ: الجمعيِّ، وَالفرديِّ ــ لما استحقَّت ذلكم الإكرام([2]).

وقد انبرى "امرؤ القيس" لوصف الفرس المثاليَّة، كما أحبَّها الجاهليُّون، فيقول في معلَّقته([3]):

[من الطَّويل]

وَقَدْ أغْتَدِي وَالطَّيْـرُ فِيْ وُكُنَاتِهَـا	بِمُنْجَـرِدٍ قَيْـدِ الأَوَابِـدِ هَيْكَـلِ([4])
مِكَـرٍّ مِفَـرٍّ مُقْبِـلٍ مُدْبِـرٍ مَعَـاً	كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ([5])
كُمَيْتٍ يَزِلُّ اللِّبْدُ عَنْ حَـالِ مَتْنِـهِ	كَمَـا زَلَّـتِ الصَّفْـوَاءُ بِالْمُتَنَـزَّلِ([6])
عَلَىْ الذَّبْلِ جَيَّاشٍ كَـأَنَّ اهْتِزَامَـهُ	إِذَا جَاشَ فِيهِ حَمْيُهُ غَلْـيُ مِرْجَـلِ([7])
مِسَحٍّ إِذَا مَا السَّابِحَاتُ عَلَىْ الْوَنَى	أَثَـرْنَ الْغُبَـارَ، بِالْكَدِيـدِ الْمُرَكَّـلِ([8])
يُزِلُّ الْغُلاَمَ الْخِـفَّ عَنْ صَهَوَاتِـهِ	وَيُلْوِي بِأَثْـوَابِ الْعَنِيـفِ الْمُثَقَّـلِ([9])
دَرِيـرٍ، كَخُذْرُوفِ الْوَلِيـدِ أَمَـرَّهُ	تَتَـابُـعُ كَفَّيْـهِ، بِخَيْـطٍ مُوَصَّـلِ([10])
لَهُ أَيْطَلاَ ظَبْـيٍ، وَسَاقَـا نَعَامَـةٍ	وَإِرْخَاءُ سِرْحَانٍ، وَتَقْرِيـبُ تَتْفُـلِ([11])

---

1) ينظر: عنترة: الدِّيوان، ص180.

2) ينظر: نفسه، ص58.

3) الدِّيوان، ص51 ــ 56.

4) الْوُكُنَاتُ: مواقع الطَّيْرِ. الْمُنْجَرِدُ: الماضي في السَّيْرِ. الأوابد: الوحوش. الهيكل: العظيم.

5) الْكَرُّ: الرُّجوع. الْجُلْمُودُ: الحجر العظيم الصَّلب. الْحَطُّ: إلقاء الشَّيء من أعلى إلى أسفل.

6) الصَّفْوَاءُ: الحجر الصَّلب.

7) جَيَّاشٌ: كثير الغليان. الاهتزام: التَّكَسُّرُ. الْحَمْيُ: حرارة الْقَيْظِ وغيره. مِرْجَلُ: القدر من حديدٍ، أو نحـاسٍ، أو شبهه.

8) سَحَّ يَسُحُّ: صبَّ يصبُّ. الْوَنَى: الفتور. الكديد: الأرض الصَّلبة المطمئنَّة. الْمُرَكَّلُ: من الرَّكْلِ، وهـو الـدَّفْعُ بالرِّجْلِ والضَّرْبُ بها.

9) الْخِفُّ: الخفيف. الصَّهْوَةُ: مقعد الفارس من ظهر الفرس. أَلْوَى بالشَّيء: رمى به. العنيف: ضدُّ الرَّفيق.

10) دريرٌ: جعل الشَّيء دَارَّاً. الْخُذْرُوفُ: حصاةٌ مثقوبةٌ، يجعل الصِّبيان فيها خَيْطَاً، فيديرها الصَّبيُّ على رأسه. الإِمْرَارُ: إحكام الفتل.

11) الأَيْطَلُ: الخاصرة. إرخاء سرحان: عدو ذئبٍ. التَّقريب: وضع الرِّجلَيْن موضع اليدَيْن. التَّتْفُلُ: ولد الثَّعلب.

ضَلِيعٍ إِذَا اسْتَدْبَرْتَــهُ سَدَّ فَرْجَــهُ	بِضَافٍ فُوَيْقَ الأَرْضِ لَيْسَ بِأَعْزَلِ([1])
كَأَنَّ عَلَىْ الْمَتْنَيْنِ مِنْهُ إِذَا انْتَحَــى	مَدَاكَ عَرُوسٍ أَوْ صَلايَــةَ حَنْظَــلِ([2])
كَأَنَّ دِمَـــاءَ الْهَادِيَــاتِ بِنَحْــرِهِ	عُصَــارَةُ حِــنَّاءٍ بِشَــيْبٍ مُرَجَّــلِ

فينطلق الشّاعر بفرسه الْمُخْصِبَةِ في وقت ظهور "الزُهرة" الصّباحيّة، الّتي ترعى الحركة الإخصابيّة الكهنوتيّة، بأداتها الرّمزيّة الأسطوريّة، ممثّلةً في الفرس المقدّسة، الْمُنْمَازَةِ بالسُّرعة وَعِظَمِ الجسم؛ ممّا يُؤَهِّلُهَا للقيام بواجباتها الإخصابيّة، في رحلات الصّيد القربانيّة، خَيْرَ أداءٍ؛ فَتُطَارِدُ الأبقارَ الوحشيّة، وَتُقَيِّدُ سرعتها وحركتها؛ لِتَقَعَ فَرِيسَةً سَهْلَةً، بَيْنَ يدي الصّائد العابد.

وقد أُعْجِبَ القدماء بقول الشّاعر "قيد الأوابد"؛ وذلك ((لأنها عبرت في إيجاز بالغ عن سرعة الفرس وحدّته في الجري والنشاط، فهو قيد الأوابد، كلما أرادها قيدها، ولم تستطع إفلاتاً منه ولا فراراً))([3]).

ولذلك عَــدَّ "ابن سَلاَّمِ الْجُمَحِيّ" تقييد الأوابد، من الصّفات الّتي أهّلت "امرأ القيس"؛ لأن يَتَبَوَّأَ مركز الصّدارة، بَيْنَ شعراء الطّبقة الأولى، عن استحقاقٍ وجدارةٍ([4]).

وتجمع الفرس في قوّتها أفعالاً عديدةً؛ تُوْحِي بالتّوثُّب والتّحفُّز؛ للانطلاق في جميع الاتّجاهات؛ فَهِيَ "مِكَرٌّ" إذا أُرِيْدَ منها الْكَرُّ، وَ"مِفَرٌّ" إذا أُرِيْدَ منها الْفَرُّ، كما أنّها تُحْسِنُ الإقبال والإدبار، إذا طُلِبَ إليها ذلك، وقد شبّه الشّاعر قوّتها الأسطوريّـــة ــ الّتي تضمُّ الحركات المتقابلة ــ بالصّخرة العظيمة، الّتي ألقاها السَّيْلُ من مكانٍ عالٍ؛ وَتُوْحِي الصُّورة الحركيّة بقوّة الفعل الإخصابيِّ للفرس الرّمز؛ الجالبة للرّحمات المائيّة الأموميّة؛ وَالْمُسْتَحِيلَةِ سَيْلاً عظيماً مُدَمِّراً؛ حَمَلَ في كَوَامِنِهِ أسباب الحياة.

ويمكن استشراف القيم الخصبيّة، من حركة الفرس المثاليّة، الّتي تستجيب طواعيةً لرغائب الكاهن الإحيائيّة؛ فَمِيدان الحركة مفتوحٌ، وَفضاؤُها المكانيُّ غرائبيٌّ؛ يُوْحِي بغرائبيّة

---

1) الضّليع: عظيم الأضلاع، منتفخ الجنبَيْن. الفرج: الفضاء بَيْنَ اليدَيْن وَالرِّجلَيْن. الضَّــفْوُ: السُّــبوغ وَالتّمــام. أعزل: الّذي يميل عَظْمُ ذَنَبِهِ إلى أحد شقّيْه.

2) المتنان: يمين الفقار وَشماله. الانتحاء: الاعتماد والقصد. المداكُ: الحجر الّذي يُسحق بــه الطّيــب وغيــره. الدَّوْكُ: السَّحْقُ. الصّلايَةُ: الحجر الأملس، الّذي يُسْحَقُ عليه حبُّ الحنظل.

3) عامر، د.فتحي أحمد: من قضايا التّراث العربيّ ــ دراسةٌ نصيّةٌ نقديّةٌ تحليليّةٌ مقارنةٌ ــ منشــأة المعــارف، الإسكندريّة، مصر، (د.ت)، ص122.

4) يُنظر: طبقات الشُّعراء الجاهليّين والإسلاميّين، طُبِعَتْ هذه على نسخةٍ خطيّةٍ قديمةٍ وَقُوبِلَــتْ علــى نســخة أوروبا، دار الفكر للجميع، (د.ت)، ص27.

الفعل الإخصابيّ وأسطوريّته؛ فقد انطلقت الفرس المقدّسة من السُّكون إلى الحركة؛ لِتَنْصُرَ الحياة العالميَّة، وتَستجلب دواعيها الأوَّليَّة.

وتتّسم الفرس بالشَّجاعة؛ فيزلُّ لبدها عن مَتْنِهَا، كما يزلُّ المطر عن الحجر الصّلد، وكَرَّةً أخرى تقترن الفرس بالماء، في صورةٍ حركيَّةٍ تُجَسِّدُ البعد الجماليَّ، في جسد الفرس الْمُخْصِبَةِ؛ وَتُحِيلُنَا إلى أجواء معبد الأمومة، من خلال الصَّخرة الملساء، المادَّة الأوَّليَّة الَّتي شُكِّلَتْ منها دُمَى "عشتار" العذراء.

كما تَتْمَازُ الفرس بالنَّشاط، على الرَّغم من نُبُولِ خَلْقِهَا، وَضُمُوْرِ بَطْنِهَا، وكأنَّ تَكَسُّرَ صَهِيْلِهَا في صَدْرِهَا غَلَيَانُ قِدْرٍ؛ وَيُبِيْنُ ذلكم التَّوصيف عَنْ مِقْدَارِ القوَّة الأسطوريَّة؛ الَّتي تختزلها الفرس في جسدها.

وَيُؤَكِّدُ الشَّاعر وظيفة الفرس الإخصابيَّة، في استجلاب الماء، وَسِيلَةِ الحياة والنَّماء، من خلال كلمة "مِسَحٍّ"، ذات الأصوات القويَّة، الْمُتَجَلِّيَةِ في أنفيَّة الميم "م"، وصفيريَّة السِّين "س"، وَتَحَرُّكِ الصَّامت الثَّالث، وهو الحاء "ح"؛ ممَّا يُشَكِّلُ ملامح القوَّة الكلِّيَّة، في الكلمة المفتاحيَّة، بدايةً، ووسطاً، ونهايةً، وفي ذلك تعزيز المعنى الدِّينيِّ، والفعل الأسطوريِّ، الَّذي تضمَّنته حركات الفرس الأموميَّة؛ فالفرس تعدو صَبّاً بَعْدَ صَبٍّ، كما ينصبُّ ماء المطر مرَّةً بعد مرَّة، وهي لا تجد صعوبة في الجري، على اختلاف طبيعة الأرض الَّتي تَطَؤُهَا حَوَافِرُهَا، خِلافاً لبعض الأَفْرَاسِ الَّتي تجري في الأرض الصّلبة؛ فَتُعَانِي الْوَهَنَ وَالتَّعَبَ.

وقد شبَّه الشَّاعر جريها بالسِّباحة في الماء، وفي هذا التَّشبيه دلالةٌ أكيدةٌ؛ على قداسة الماء في الفكر الدِّينيِّ الجاهليِّ، واضطلاع الفرس باستجلابه؛ فاستجلاب الماء الإلهيِّ، رهينٌ بسرعة عَدْوِ الفرس الْمُخْصِبَةِ؛ لأنَّ مَزِيداً من الْجَرْيِ؛ يعني انصباباً وَافِراً في الرَّحمات المائيَّة، وَالنَّتيجة المتوخَّاة حَاصِلَةٌ لا محالة، إذا استحثَّ الشَّاعر الفرس الرَّمز، على مزيدٍ من الجري، الَّذي يَنْسَاحُ ضِمْنَ الواجبات العباديَّة، الْمُلْقَاةِ على عَاتِقِ الشَّاعر الكاهن.

ويحمل الفعل "سَحَّ" دلالاتٍ إخصابيَّةً عديدةً؛ فَـ((السَّحْسَاحُ مِنَ الْمَطَرِ: الشَّدِيْدُ))([1])، ((وَسَحَّتِ الشَّاةُ وَالْبَقَرَةُ ... إِذَا سَمِنَتْ غَايَةَ السِّمَنِ.. وَالسُّحُّ: التَّمْرُ الَّذِي لَمْ يُنْضَحْ بِمَاءٍ، وَلَمْ يُجْمَعْ فِيْ وِعَاءٍ، وَلَمْ يُكْنَزْ، وَهُوَ مَنْثُوْرٌ عَلَىْ وَجْهِ الأَرْضِ))([2]).

وَلا يستطيع أيٌّ كان أنْ يمتطيَ صَهْوَةَ الفرس الأسطوريَّة؛ فهي تُلْقِي الفارس خَفِيفَ الجسد، بينما يجد الفارس عظيم الجسد صعوبةً بالغةً، في البقاء على صَهْوَتِهَا، بِمَنْأَىً عن السُّقوط.

---

1) المعجم الوسيط، مادّة (سحّ).

2) ابن منظور: لسان العرب، مادّة (سحّ).

وَتُدِيْمُ الفرس السَّير، وَتُتَابِعُ الْعَدْوَ، وَيُشَبِّهُ الشَّاعر سرعتها، وشدَّة عَدْوِهَا، بِالْخُذْرُوْفِ في دَوَرَانِه، إذا بُولِغَ في فَتْلِ خَيْطِه؛ وهذه صورةٌ حركيَّةٌ مُوْحِيَةٌ بأفعال الدَّوران؛ الْمُسْتَحِيلَةِ طَوَافاً عباديَّاً، حَوْلَ الأصنام الأموميَّة.

ويحمل الأصل الثُّلاثيُّ "دَرَّ"، في تضاعيفه الاشتقاقيَّة، معاني الإخصاب، ودلالات الحياة؛ فَـ((الدَّرُّ: اللَّبَنُ ...، [وَ] دَرَّتِ السَّمَاءُ بِالْمَطَرِ ... إِذَا كَثُرَ مَطَرُهَا ... [وَ] دَرَّ النَّبَاتُ دَرَّاً: التَفَّ بَعْضُهُ مَعَ بَعْضٍ لِكَثْرَتِه))[1]، كما يرتبط الأصل ذاته بالرَّمز الأموميِّ الأصيل "الدُّرَّة"؛ فَـ((الدُّرَّةُ: بِالضَّمِّ اللُّؤْلُؤَةُ الْعَظِيمَةُ))[2]، كما أنَّهُ يدلُّ على الأنثى البالغة؛ فقد فَسَّرَ "القُتَيْبِيُّ": ((الدَّرُّ بِالْجَارِيَةِ إِذَا فَلَكَ ثَدْيَاهَا وَدَرَّ فِيهَا الْمَاءُ))[3].

وَيُؤَكِّدُ صوت الرَّاء التِّكراريُّ "ر"، في صيغة المبالغة "دَرِيْرٍ"؛ على تواصل الإِمْطَارِ الإلهيِّ، وَوَفْرَةِ النِّعم المائيَّة الأموميَّة.

ويتَّضح لنا أنَّ "امرأ القيس" وَظَّفَ ثُلَّةً من الأوصاف المحوريَّة، الْمُعْتَلِقَةِ بفرسه الأسطوريَّة، ((وجميع هذه الأوصاف تكاد تؤلِّف عالماً واحداً يشفُّ عن المطر ذِي البريق السحري))[4]؛ وفي ذلك تعزيزٌ للعلاقة التَّماثليَّة السِّحريَّة، بَيْنَ صورة الفرس، وَصورة سقوط المطر.

ويجمع الشَّاعر في جسد فَرَسِه، مَحَاسِنَ أجساد الحيوانات الأموميَّة الأخرى؛ فَخَوَاصِرُهَا تُشْبِهُ خَوَاصِرَ الظَّبية في نُحُولِهَا، وساقاها شبيهتان بساقي النَّعامة في طولهما وَانتصابهما، وهي تعدو بسرعةٍ كما يعدو الذِّئب، وَتُقَارِبُ بَيْنَ يَدَيْهَا وَرِجْلَيْهَا في الْعَدْوِ، كما يفعل وَلِيْدُ الثَّعلب؛ وهذا تأكيدٌ مطلقٌ على مثاليَّة الفرس المقدَّسة، بَيْنَ سائر الحيوانات الرَّامزة، للأُمِّ الكونيَّة الكبرى.

ويقول "ابنُ رَشِيْقٍ" بشأن الصُّورة البلاغيَّة السَّابقة: ((ثمَّ أتوا بتشبيه أربعة بأربعة: بالكاف أيضاً، وبغير كاف، فقال امرؤ القيس، وهو أول من فتح هذا الباب))[5]، كما حكم "ابْنُ قُتَيْبَةَ" عليها بالإجادة[6].

---

1) الزَّبيديُّ، محمَّد مرتضى: تاج العروس من جواهر القاموس، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، (د.ت)، مادَّة (درّ).

2) نفسه، مادَّة (درّ).

3) نفسه، مادَّة (درّ).

4) الحسين: إنتربولوجيَّة الصُّورة والشِّعر العربيُّ قبل الإسلام، ص335.

5) العمدة، ص293.

6) يُنظر: الشِّعر والشُّعراء، تحقيق وضبط ومراجعة: د.مفيد قمحيَّة، وَ أ.نعيم زرزور، دار الكتب العلميَّة، بيروت، لبنان، ط2، 1985م، ص53.

وتستدعي ضخامة الفرس الأسطوريَّة؛ عِظَماً في حَجْمِ الذَّنب الَّذي يَسُدُّ فَرْجَهَا، كما تتوافر في الجسد العظيم، صفة مثلى محبَّبةٌ لدى الكهنة الجاهليِّين، تتمثَّل في مَيْلِ أحَدِ الشقَّيْن دُونَ الآخر.

وَيُعَزِّزُ الشَّاعر مثاليَّة الفرس، لا سيَّما في صَهْوَتِهَا ــ الَّتي استضافت الكاهن القبليَّ، المنطلق لأداء الواجب الإخصابيِّ ــ بتشبيه ظهرها الْمُكْتَنِزِ باللَّحم، بالحجر الَّذي تُسْحَقُ به طُيُوبُ العروس، أو بالحجر الَّذي يُدَقُّ به ثَمَرُ "الْحَنْظَلِ"؛ لاستخراج حبِّه الكائن في دَوَاخِلِه؛ وَيُدَلِّلُ التَّشبيهان السَّابقان على القيم الدِّينيَّة الجاهليَّة، الْمُتَدَاوَلَةِ في المعابد الأموميَّة؛ فالطِّيب عطر "عشتار" المقدَّس؛ بتجسيداتها الوثنيَّة، وتمثيلاتها الكهنوتيَّة البشريَّة، كما أنَّه يُشَكِّلُ المادَّة الشَّمِّيَّة الإغرائيَّة، الَّتي تتسلَّح بها الأنثى المثاليَّة؛ لاختراق كَوَامِنِ الشَّهوة الذَّكريَّة، وَاستخراج خَبِيئَتِهَا الإخصابيِّ، وَيُمَثِّلُ "الحنظل" في الصُّورة الآنفة، النَّاتِجَ المبارك للشَّجر الأموميِّ المقدَّس؛ أمَّا حبوبه الَّتي عُنِيَ الكاهن باستخراجها؛ فَتُعْتَبَرُ مُؤَشِّراً حقيقيَّاً على العناية الكهنوتيَّة؛ بالنَّواة الأوليَّة؛ الَّتي انبثقت عنها الخضرة الأموميَّة، وَسائر المظاهر الحياتيَّة الكونيَّة.

وَعَقِبَ الإسهاب التَّفصيليِّ السَّابق، لصفات الفرس المثاليَّة الْمُخْصِبَة، يصف الشَّاعر باستفاضة قصوى، عمليَّة صيد البقرة الوحشيَّة المقدَّسة؛ حيث شكَّلت الفرس الرَّمز أداة الطَّقس الإخصابيِّ الرَّئيسة، وبعد جهد جهيدٍ، تمكَّنت القوى الإخصابيَّة الأموميَّة، ممثَّلةً في الكاهن الرَّاهب، والفرس الرَّمز، من إحْرَازِ الإصابة القاتلة، في جسد الأضحية المكرَّمة؛ ممَّا يُؤَكِّدُ أنَّ الشَّاعر الجاهليَّ قد سعى من خلال هذا الفعل الرَّمزيِّ؛ لاقتناص القلب الأموميِّ الكبير؛ ويتحقَّق السَّفح المبارك؛ وتظهر آثار دمائه على نَحْرِ الفرس الرَّمز؛ فينبرى العبَّاد المحاربون لِطَهْيِ اللَّحم الأموميِّ؛ لِيُقَدَّمَ ليلاً على الموائد المعبديَّة؛ فيكون المنطلق البَدْئِيُّ؛ للفعل الإخصابيِّ الأموميِّ الكونيِّ؛ وَتتنزَّل الرَّحمات المائيَّة الإلهيَّة رِضاً وَبَرَكَةً، على العبَّاد الْمُخْبِتِيْنَ، الشَّاكرين فِعْلَ الرَّبَّة الكونيَّة الْمُخْصِبَة.

وَيَتَبَدَّى لقارىء اللَّوحة الشِّعريَّة السَّابقة ــ بعد الحديث عن الهمِّ اللَّيليِّ، الْجَاثِمِ على صدر الشَّاعر، بنجومه المشدودة بالحبال، إلى الْجَنَادِلِ الصُّمِّ ــ ((ما يشبه الاحتفال بانقشاع الليل وهمومه، وبنجاح الشاعر في الفكاك من أسره، لقد خيل إليه أن الليل لا يمكن أن ينقضي، وأن الصبح لو جاء لا يمكن أن يفضل الليل، لكنه استطاع أن يطلق في الطبيعة "جلموده" المندفع الممراح، وأن يمزق به الحبال الخفية الَّتي تشد النجوم إلى الجبال الرواسي، وأن يعجل بقدوم الصبح وما يحمله من صيد وافر. ثمة إذن إيقاع أو توتر تتعاقب فيه حالات من النشوة والكآبة، من النور والظل، من الحيوية والخمود))([1]).

---

1) محمودي: غربة الملك الضلّيل، ص132.

وَأُولِعَ "امرؤ القيس" في التَّرتيلة الشِّعريَّة السَّابقة، ((بالصورة المتحركة الحافلة بالحياة، ولا سيَّما في وصف الفرس، والحركة عنده أنواع، فهي تارة اندفاق جارف كالسيل في المنحدر، وتارة انزلاق خاطف على الصخرة الملساء، تارة جيشان كغلي المرجل، وطوراً تجمع لشتى أنواع العدو، إنها الحركة الَّتي يتعشقها الإنسان ولا سيَّما إذا كان فطرياً بدائياً، والَّتي تدل على الحيوية والنشاط، وهما من مفضلات الناس في كل زمان ومكان))([1]).

وَتُمَاثِلُ الفرس المقدَّسة بسرعتها، وشدَّة انضباطها، ومرونة مَفَاصِلِهَا، ((الزواحف والرخويات في حركتها الَّتي تضطرب صوب نقط المكان في زمان واحد، آخذة فيه التقابل تحطيماً شعرياً مقصوداً لكيانات الإدراك الحسي المُعتاد، وتصريعاً لمقولات الفهم المنطقي، وتنمية بواسطة [بِوَسَاطَةِ] الخيال لحركة تتجاوز ببنيتها قانون الاتجاه الواحد))([2]).

ويصف "امرؤ القيس" فرسة المقدَّسة ــ الَّتــي خرج بها في أوَّل نهاره؛ لأداء الصَّيد العباديّ ــ بطول العنق وامتداده، مُشَبِّهًا إيَّاها في تلكما الصِّفتَيْن، بالنَّخلة الأموميَّة الباسقة، كما يرصد مَلْمَحَ السُّرعة في عَدْوِهَا، مُقَابِلاً ذلكم بسرعة الظِّباء، الرَّامزة للرَّبَّة الجاهليَّة الكبرى([3]).

ويمكننا استكناه الأبعاد الأسطوريَّة، في امتداداتها الصُّوَرِيَّة، الْمُشْبَعَةِ بالطَّابع الطَّقسيِّ، في غائيَّة الفعل الإخصابيِّ، للفرس الرَّمز، والعلائق الزَّمنيَّة، الْمُقْتَرِنَةِ بِالْعَدْوِ، والنَّتائج القربانيَّة البقريَّة، الَّتي تحمل قيم الخيريَّة، الْمُسْتَمَدَّةِ من الثُّنائيَّة الإلهيَّة "تمُوز ــ عشتار"، وذلك في موطن آخرَ، من ديوان "امرئ القيس"([4]).

كما يُصَوِّرُ الشَّاعر الجاهليُّ فرسه المقدَّسة، في موقف شعريٍّ خلاَّقٍ، وَاصِفاً إيَّاها بالضَّخامة، وَعِظَمِ الْخَلْقِ، ويرى فيها الوسيلة الأسمى؛ لبلوغ الْبَقْلِ النَّابت، في رحاب مَوْطِنٍ كَامِلِ الْخِصْبِ، وَافِرِ النَّبات، ثُمَّ يُعَرِّجُ على ذِكْرِ الصَّيد وَأحداثه، وَاصِفاً اللَّحظة الحاسمة، المعبِّرة عن غائيَّة الطَّقس برمَّته؛ حيث يُصِيبُ بضربةٍ أسطوريَّةٍ واحدةٍ، ثَوْرَاً وَنَعْجَةً، يُمَثِّلاَنِ الثُّنائيَّة الإلهيَّة الْمُخْصِبَةَ "تمُوز ــ عشتار"؛ فيكون التَّقابل الجنسيُّ، في الصَّيد القربانيِّ؛ أدعى لتحقيق الخصوبة الكونيَّة([5]).

---

1) الفاخوري، حنَّا: الموجز في الأدب العربيّ وتاريخه ــ الأدب العربيُّ القديم ــ دار الجيل، بيــروت، لبنــان، ط2، 1991م، ص189.

2) نصر، عاطف جودة: البديع في تراثنا الشِّعريِّ ــ دراسةٌ تحليليَّةٌ ــ مجلَّة فصول، 4: 2/ 1984م، ص84، 85.

3) ينظر: الدِّيوان، ص112، 113.

4) ينظر: ص135.

5) ينظر: نفسه، ص143، 144.

وَيتمنّى "امرؤ القيس" انفراج كربته، وَانقضاء مُلِمَّته، بغارة تكون الفرس الرَّمز أداتها الرَّئيسة؛ ولذلك تراه يُسْهِبُ في شرح صفاتها المثاليَّة؛ فهي سريعة الْوَقْعِ، صلْدَةُ الْحَوَافِرِ، ترعى الزَّرع الأخضر النَّابت بفعل الغيث الأموميّ، كما أنَّها تُحْسِنُ الْكَرَّ وَالْفَرَّ، وَتُتْقِنُ الإقبال والإدبار، وإذا ما قَادَهَا تثنَّت تثنّيَ نبات "الرُّخَامَى"، الْمُنْتَشِي طَرَبَاً على وقْعِ الأمطار الهاطلة، من السَّماء العشتاريَّة، على الأرض الأمّ([1]).

وتكاد الفرس الرَّمز تتَّصل بالحرب، والفعل التَّدميريّ السَّوداويّ، للرَّبَّة الأمّ، في معظم صُوَرِ "النَّابغة الذُّبيانيّ"، فيقرنها في المعارك الضَّارية بنجمة الصَّباح "الزُّهرة"، قائلاً([2]):

[من الوافر]

فَمَا حَاوَلْتُـمَا بِقِـيَادِ خَيْـلٍ	يَصُونُ الْوَرْدُ فِيهَا وَالْكُمَيْتُ([3])
إِلَىٰ ذُبْـيَانَ حَـتَّىٰ صَبَّحَتْهُمْ	وَدُونَهُمُ الرَّبَائِـعُ، وَالْخُبَيْتُ([4])

فتنطلق الخيل المقدَّسة بِإِنَاثِهَا وَذُكْرَانِهَا؛ لِتُوَافِيَ الأعداء؛ بغية القتال في ساعات الظُّهور الميمون للنَّجمة الصَّباحيَّة، ممثَّلةً في "الزُّهرة" الْمُحَارِبَة، وذلك في موضعي "الرَّبَائِعِ" و"الْخُبَيْتِ"، وقد تلوَّنت أجسادها باللَّون الأحمر؛ الدَّالّ على دمويَّة الفعل العشتاريّ؛ واللَّون الأسود الدَّالّ على الوجه الأموميّ الْمُدَمِّرِ؛ لِيُعَبِّرَا سويَّاً عن أفعال ربَّة الموت والأقدار، في سائر المدائن والأمصار؛ فاللَّونان جِدُّ متناسبَيْن مع الوظيفة الَّتي سَتُؤَدِّيهَا الأمُّ الكبرى، في المعركة الْقَابِلَة، باعتبارها ربَّة الحرب وَالموت.

وَتتَّصل الأفراس بالحرب الْمُدَمِّرَة، في صُوَرِ "النَّابغة" الْمُتَنَاثِرَة، في تضاعيف ديوانه، وهي جميعاً تُؤَكِّدُ الوجه الأموميّ الأسود، في ساعات الإِصْبَاحِ النَّجميّ، لِـ"الزُّهرة" المقدَّسة([5]).

وَيُظْهِرُ "النَّابغة الذُّبيانيّ" فرسه الْمُخْصِبَة، باعتبارها وسيلة استجلاب الرَّحمة المائيَّة، رَسُولِ الحياة الأموميَّة، ويقول([6]):

---

1) ينظر: الدّيوان، ص171.

2) الدّيوان، ص18.

3) الْوَرْدُ: الفرس الضَّارب لونه إلى الْحُمْرَةِ.

4) الرَّبَائِعُ وَالْخُبَيْتُ: موضعان.

5) يُنظر: ص10، 12، 32، 58، 67، 73، 74، 75، 78، 82.

6) الدّيوان، ص23.

[من البسيط]

وَالْخَيْلَ تَمَـــزَعُ قُبَّـاً فِـيْ أعِنَّتِهَـا كَالطَّيْرِ تَنْجُو مِنَ الشُّؤْبُوبِ ذِيْ الْبَرَدِ([1])

فَيُصَوِّرُ الشَّاعر حركيَّاً الفرس الضَّامرة السَّريعة، وَيُشَبِّهُ سرعة عَدْوِهَا وانقضاضها على أعداء الأمومة، بالطُّيور الْمُحَلِّقَةِ في الْجَوِّ بسرعةٍ فَائِقَةٍ؛ طَلَبَاً للنَّجاة من دفعات المطر الْهَاطِلَةِ بغزارة؛ ممَّا يُؤَكِّدُ ارتباط الفرس الرَّمز بالماء الإلهيِّ، واستجلابه إلى أرض الأمومة العربيَّة.

وَيُكَرِّرُ "لبيد" المعاني ذاتها، في صُوَرِهِ الدِّينيَّة البلاغيَّة، الْمُتَنَاثِرَةِ في ديوانه؛ فالخيل وسيلة القتل، والموت، والدَّمار؛ وهي بذلك تُجَسِّدُ الفعل الأموميَّ السَّماويَّ؛ باعتبارها ربَّة القدر والموت([2]).

كما ترتبط الأفراس بالماء، في غَيْرِ موطنٍ من ديوان "لبيد"؛ ذلك أنَّ الماء الإلهيَّ، المتموضع في جنان الأمومة الأرضيَّة، مَوْرِدُهُنَّ المفضَّل؛ فهنَّ الْخَلِيقَاتُ بالاستمتاع بِعَذْبِ الرَّحمات المائيَّة؛ لأنَّهنَّ المضطلعات باستجلاب الماء الأموميِّ؛ الَّذي يُطفِئُ ظَمَأَ العبَّاد الْعَطَاشَى([3]).

ويصف الشَّاعر غُدُوَّهُ بالفرس الرَّمز للغايات الإخصابيَّة، ويذكر صفاتها المثاليَّة، ممثَّلةً في كَوْنِهَا ذات خَلْقٍ مُعْتَدِلٍ، وارتفاعٍ مَحْمُودٍ، كما أنَّ ظهرها مُتَلَوِّنٌ باللَّون الأبيض، تماماً كاللَّبن الخالص، وَأَمْلَسُ كالصَّفا الَّتي ينحدر عليها الماء بسهولة؛ وهذه صورةٌ مُشِعَّةٌ بالحياة في إطاري: الحضور الوثنيِّ، والفعل الإخصابيِّ، للأمومة الكونيَّة الخالدة([4]).

وَيقف "لبيد" على صفات الفرس المثاليَّة في موضعٍ آخرَ؛ فالعنق طويلةٌ، وهي بذلك شبيهةٌ بجذع النَّخلة الطَّويل، حين يُشذب عنه لِيفُهُ، كما أنَّهَا تهتزُّ طَرَبَاً، وَنَشْوَةً، وَنَشَاطَاً، وَخُيَلاَءً؛ بفضل عظامها المفروشة، وقوائمها الشَّديدة، وَصَدْرِهَا النَّحِيلِ؛ أمَّا لَحْمُ خديها فقليلٌ، وهي تُلَبِّي طلب فارسها، الَّذي يحثُّها على المسير تارةً، وَيُحْجِمُ عن ذلك تارةً أخرى، وَتُلْقِي الفرس السَّريعة صاحبها بَيْنَ النَّبات الكثيف، الشَّبيه بأنماط الدِّيباج([5]).

وَيُؤَكِّدُ "الأعشى" الأبعاد الدِّينيَّة، المتَّصلة بأفعال القتل الأموميَّة، باعتبارها عبادة الكهَّان الأثيرة، في أوقات الحروب الكبيرة، فيقول([6]):

---

1) تَمْزَعُ: تَمُرُّ بسرعة. قُبَّاً: ضَامِرَةً. الشُّؤْبُوبُ: دفعةٌ من المطر.

2) يُنظر: ص21، 22، 49، 134، 283، 335، 349.

3) يُنظر: نفسه، ص84 ــ 88.

4) يُنظر: نفسه، ص186 ــ 188.

5) يُنظر: نفسه، ص12 ــ 14.

6) الدِّيوان، ص16.

[من الطَّويل]

عَنَاجِيجُ مِنْ آلِ الصَّرِيحِ وَأعْوَجِ مَغَاوِيـــرُ فِـــيهَا لِلأرِيبِ مُعَقَّـــبُ([1])

ولَـــدْنٌ مِنَ الْخَطِّيِّ فِيهِ أسِنَّـــةٌ، ذَخَائِرُ مِمَّا سَـــنَّ أبْزَى وَشَرْعَبُ([2])

فالفرس الأثيرة لدى العرب في ساحات الْوَغَى، تلك الْمُتَّسِمَةُ بالضُّمور والسُّرعة؛ أمَّا "الصَّرِيحُ" و"أعْوَجُ"؛ فكانتا خاضعتَيْن لتلك المقاييس المثاليَّة؛ ولِذلك عُدَّتَا من أشهر آلات الحرب، ووسائل الدَّمار، وذخائر المحاربين في الجاهليَّة؛ فهما ذخيرة العابد الْمُسْتَغْرِقِ في عبادة القتل، الْمُوَجَّهَةِ لأعداء آلهته، في ساحات المعارك؛ كما أنَّهما منَحَتَا الرَّبَّةَ المحاربة للعبَّاد المقاتلين.

وفي الإطار المثاليِّ السَّابق، تُشَكِّلُ "السَّحـــيلُ" الوسيلة التَّدميريَّة، الَّتي اعتمد عليـــها "شَيْبَانُ الْجَحْدَرِيُّ"، في إغارته على الأعداء([3]).

وتغدو الفرس الْمُضَمَّخَةُ بِالْحُمْرَةِ وَالسُّمْرَةِ، المعبِّرَيْن عن الوجه الأموميِّ الأسود؛ لتكونَ خَيْرَ نصيرٍ للمحاربين، على أعدائهم من العصاة الغادرين([4]).

وتُعَدُّ الفرس الرَّمز عنصراً قتاليَّاً أساسيَّاً، في الكتيبة السَّوداء، الْغَادِيَةِ لقتال الأعداء، بِأَمْرٍ من الرَّبَّة السَّوداء([5]).

وبإمكاننا أَنْ نلمح تكراراً على صعيدي: الفكرة، وَالرَّمز، في الصُّور الدِّينيَّة، الَّتي تُعَالِجُ ذات المواضيع السَّابقة، وفي جميعها تغدو الفرس الرَّمز، برعاية النَّجمة الصَّباحيَّة "الزُّهرة"؛ لممارسة وظائفها التَّدميريَّة([6]).

وقد دفع الفعل القتاليُّ الجليل ــ الَّذي تُؤَدِّيهِ الفرس الرَّمز ــ "سلامة ذا فائش"، إلى إكرامها خَيْرَ إِكْرَامٍ([7])؛ وَيُعَبِّرُ هذا الإكرام الفرديُّ عن حجم التَّقديس، الَّذي تتمتَّع به الفرس الْمُحَارِبَةُ، في الذَّاكرة الجمعيَّة الجاهليَّة.

---

1) عَنَاجِيجُ: ضمرٌ. الصَّريح وأعوج: فرسان مشهوران. الأَرِيبُ: العاقل، حَصِيفُ الرَّأي. مُعَقَّبٌ: غـــزوٌ يعقبـــه غزوٌ.

2) الذَّخائر: المذخورة ليوم الحرب. أبْزَى وَشَرْعَبُ: رَجُلانِ كانا يصنعان الرِّماح.

3) يُنظر: الأعشى: الدِّيوان، ص36.

4) يُنظر: نفسه، ص80.

5) يُنظر: نفسه، ص89.

6) يُنظر: نفسه، ص93، 103، 115، 116، 158، 172، 173، 182، 200، 201، 212، 215.

7) يُنظر: نفسه، ص175.

وقد شكّلت الفرس خَيْرَ هديّةٍ يَتَهَادَهَا "الجاهليُّون" فيما بينهم؛ فها هو "قيس بن معد يكرب" يُهْدِي "الأعشـــى" إيَّاهـــا مَطْلَعَ كُـــلِّ حَولٍ؛ لِيُخَلِّدَ ذلكم العطاء في شِعْرِهِ، قَائلاً([1]):

[من الخفيف]

كُلُّ عَـامٍ يَمُدُّنِـــي بِجَمُـــومٍ،	عِنْدَ وَضْعِ الْعِنَانِ، أَوْ بِنَجِـيبِ([2])
قَافِلٍ، جُرْشُعٍ، تَرَاهُ كَتَيْسِ الـ	ــرَّبْلِ، لاَ مُقْرِفٍ، وَلاَ مَخْشُوبِ([3])

فَيُصَوِّرُ الشَّاعر في صورته الحركيَّة الدِّينيَّة، نشاط الهبة الملوكيَّة، ممثَّلةً في الفرس الأسطوريَّة؛ ذلك أنَّها تختزل في جسدها المبارك نشاطاً غير عاديٍّ؛ وهي لذلك مَوْفُورَةُ النَّشاط، تعدو بسرعةٍ كما يريد فارسها منها، عندما يُوَجِّهُهَا باللِّجَام، كما أنَّها كريمة الأصل والرَّمز.

وقد شكَّلت مفردة "جَمُوْمٍ"، المبدوءة بصوت الجيم "ج" الانفجاريِّ الْمُتَحَرِّكِ، مِحْوَرَ الصُّورة، ولُبَّ الْفِكْرَةِ؛ الْمُوْحِيَةِ بِتَفَجُّرِ الطَّاقة الحيوانيَّة الكامنة، والنَّشاط اللاَّعادي، في جسد الرَّمز الأموميِّ، الْمُنْمَازِ بِعِظَمِ الصَّدر، وَضُمُوْرِ الْبَطْنِ؛ مِمَّا يَمْنَحُهُ انسيابيَّةً متناهيةً على صعيد الفعل الحركيِّ، الْمُتَّسِمِ بالسُّرعة الشَّبيهة بسرعة الظِّباء والوعول المقدَّسة؛ وهذا يُعَزِّزُ أصالة الفرس ومثاليَّتها، الَّتي تُحَاكِي المثاليَّة الأموميَّة؛ لاقترانها بذات الغايات الإخصابيَّة.

وقد أكَّد "الأعشى" هبات ممدوحه "قيس"، من الأفراس العربيَّة الأصلية، بقوله([4]):

[من المتقارب]

هُوَ الْوَاهِبُ الْمِئَـــةَ الْمُصْطَفَـــا	ةَ، كَالنَّخْـــلِ زَيَّنَهَـــا بِالرَّجَـــنْ([5])
وَكُـــلَّ كُمَيْتٍ كَجِـــذْعِ الْخِصَـــا	بِ، يَرْنُوْ الْقِنَاءَ، إِذَا مَا صَفَنْ ([6])

فيهب "قيس" المحفل الأموميَّ الدِّينيَّ، وكاهنها العابد "الأعشى"، مئةً من الأفراس النَّجيبة المختارة بعنايةٍ؛ فالرَّبَّة الحسناء الْمُدَمَّرَةُ، تستأهل خَيْرَ الأَفْرَاسِ وَأَجْوَدَهَا، ويتأكَّد البعد الطَّقسيُّ القربانيُّ، لفعل الفداء الملكيِّ، من خلال الرَّقم "مئة"، الَّذي طالما اقترن في عقائد "الجاهليِّين" بالتَّضحية والقربان، للأُمِّ الكونيَّة الكبرى.

1) الدِّيوان، ص28، 29.

2) الْجَمُومُ: الفرس موفور النَّشاط. النَّجيب: الكريم.

3) الْقَافِلُ: الضَّامرُ. الْجُرْشُعُ: عظيم الصَّدْرِ. التَّيْسُ: ذكر الظِّباء أو الوعول. الرَّبْلُ: ضربٌ من الشَّجر. الْمُقْرِفُ: غير صافي العروبة. الْمَخْشُوبُ: مختلط النَّسب.

4) الدِّيوان، ص210، 211.

5) الرَّجَنُ: الإقامة.

6) الْخِصَابُ: كثير الحمل. صَفَنَ الفرس: قام على ثلاثة قوائم، وطرف حافر الرَّابعة.

وقد شبَّه الشَّاعر أفراسه المقدَّسة، بالنَّخل الرَّامز للإخصاب الأموميّ النَّباتيّ؛ فالفرس تستدعي إلى ذهن الشَّاعر صورة الخصوبة النَّباتيَّة؛ ممَّا يدعم الرَّأي القائل باضطلاعها بوظائف الإخصاب الأموميَّة، كما أنَّ الفرس معقودةٌ بجوار النَّخيل المقدَّس، في جنَّة الأمومة الخضراء؛ فهي الَّتي تُقَدِّمُ الحماية الأكيدة، للجنَّة الإلهيَّة الفريدة، من سَطْوَةِ المعتدين، وكيد الباغين، وَيُفَصِّلُ الشَّاعر في هبة السَّيِّد الكبير للعبَّاد المقاتلين، وَاصِفاً تلكم الفرس الْمُتَلَوِّنَةَ باللَّونَيْن: الأَحْمَرِ، وَالأَسْوَدِ؛ الدَّالَّيْن على الْوَجْهِ الأموميّ الْمُدَمِّرِ، وَاقتران الفرس الرَّمز بالدُّمى الوثنيَّة حمراء اللَّون؛ من حيث رمزيَّتهما للرَّبَّة الكونيَّة الكبرى.

وتقترن الفرس بالنَّخلة المقدَّسة في البيت التَّالي؛ لِتُرَسِّخَ الفكرة الدِّينيَّة الجاهليَّة، الَّتي تعتقد بأهليَّتها لجلب الخصوبة النَّباتيَّة، واستدعاء النَّماء العالميّ، وذلك من خلال تشبيه طول عنقها، واستقامة خَلْقِهَا، بالنَّخلة الرَّمز.

وَيُطَالِعُنَا "طرفة بن العبد" ــ في ديوانه ــ بصورةٍ دينيَّةٍ، تُبَيِّنُ الوجه الأسود في وظائف "عشتار" الإلهة، وَفرسها الرَّمز، وفي ذلك يقول الشَّاعر[1]:

[من الوافر]

وَإِذَا الْمُغِيرَةُ، لِلهِيَاجِ، غَدَتْ　　　بِسُعَارِ مَوْتٍ، ظَاهِرٍ ذُعُرُهْ[2]

وَيُصَوِّرُ الشَّاعر الفرس الْمُغِيْرَةَ على الأعداء، حين تُقَدِّمُ مجهوداً فائقاً في ساحات المعارك؛ لِتَجْلِبَ الموت الأموميَّ للعصاة؛ ممَّا يُشِيْعُ الذُّعر في البقيَّة الباقية منهم؛ فَيَفِرُّونَ، وَيُوَلُّونَ الأدبار، أمام التَّفوُّق الكبير لأداة الأمّ القتاليَّة، ممثَّلةً في الفرس الكريمة المثاليَّة.

وَيُعْنَى "لبيد" ــ في ديوانه ــ بِوَصْفِ دقائق الصِّفات المثاليَّة، للفرس الأموميَّة؛ فهي ذات لونٍ أحمر ضاربٍ إلى السَّواد؛ وفي ذلك تأكيدٌ لوظائفها الدَّمويَّة، كما تمتاز بِضُمُوْرِ البطن، وطول العنق الملساء، الشَّبيهة بالأغصان في ذلكم الملمح، ويصف الشَّاعر سرعة عَدْوِهَا، وَمَيْلِهَا لناحيةٍ دون أخرى، وعدم استقامتها؛ لِفُرْطِ نَشَاطِهَا[3].

وَتُخَيِّمُ الصُّورة الحربيَّة السَّوداويَّة، على كثير من المواقف الشِّعريَّة؛ وَتُؤَكِّدُ جميعها اضطلاع الفرس الأسطوريَّة؛ بأداء وظائف "عشتار" الحربيَّة؛ في الأرض العربيَّة[4].

---

1) ص62.

2) الْمُغِيرَةُ: الخيل الَّتي تُغِيرُ. الْهِيَاجُ: الحرب. بِسُعَارِ مَوْتٍ: بموتٍ شديدٍ.

3) يُنظر: ص57، 58.

4) يُنظر: نفسه، ص14، 32، 45، 55، 69، 73، 87، 91.

وَيتحدَّث "الحارث بن حِلِّزة" للمرأة المثال، وَيُخْبِرُهَا بِفِعْلِ خُيُولِهِ المقدَّسة، في ميدان المعركة، ويقول([1]):

[من مجزوء الكامل]

خَيْلِي وَفَارِسُهَا، لَعَمْـرُ أَبِيكِ، كَـانَ أَجَـلَّ فَقْـدَا

فَضَعِي قِنَاعَكِ إِنَّ رَيْـبَ مُخَـبِّلٍ أَفْـنَى مَعَدًّا([2])

فَأَنْ يفقد المرء خيله المقدَّسة؛ فتلكم المصيبة العظمى؛ الَّتي تستأهل التَّأمُّل في الواقع الحياتيِّ، للفعل الأموميِّ الْمُدَمِّرِ، وَالَّذي أهلك "مَعَدًّا" من قبل، وقد أرضى ذلكم الرَّبَّةَ الْمُدَمِّرَةَ، في صورة تَقَنُّعِهَا الحربيِّ، والَّتي استأثرت بالخلود لها وحدها دون غيرها من عبَّادها، وحتَّى رموزها؛ فالشَّاعر يُؤَكِّدُ فناء الكائنات الرَّمزيَّة، أمام الخلود الأموميِّ الكبير.

وهكذا تبدو المرأة المثال، رمزاً للأمِّ الكونيَّة المحاربة، صاحبة اليد السَّوداء، الَّتي تبطش بسائر الأعداء، وَقِنَاعُهَا قِنَاعُ "عشتار" الكبرى، حين تُخْفِي وَجْهَهَا الْمُشْرِقَ، وَمُحَيَّاهَا الْوَضِيءَ الحسن؛ لِتُبَاشِرَ الخسف، والقتل، وَالْمَحْقَ، وَالتَّدْمِيْرَ؛ فتغدو العينان ـــ اللَّتان اجتذبتا، بجمالهما الفائق، العاشق العابد، في الزَّمن البائد ـــ وسيلة الأمومة الْحَانِقَةِ، في تَوْجِيْهِ حَوَادِثِ المعارك الْقَابِلَةِ.

وقد ختم "الحارث" معلَّقته بتأكيد وظيفة الخيل التَّدميريَّة، حين تحمل الفرسان إلى المعركة؛ لِيُشْبِعُواْ الأعداء طَعْناً وَتَقْتِيْلاً([3]).

وتكاد صُوَرُ "عبيد بن الأبرص" تتشابه مع صُوَرِ الشُّعراء السَّابقين؛ من حيث الفكرة والمضمون؛ مع اختلافٍ طفيفٍ في جزئيَّات الصُّورة، ودقائق الموقف الشِّعريِّ، لكنَّها تُجْمِعُ على تصوير طاقة الفرس القتاليَّة، برعاية "الزُّهرة" السَّماويَّة، باعتبارها عُدَّةَ الجاهليِّ الأولى، في مواجهة خصومه وَخصوم إلهته الكونيَّة الكبرى، وتتضمَّخ الصُّور الدِّينيَّة بالدَّم الأحمر، كما تتلوَّن بالثُّنائيَّة الأموميَّة، في وجهيها: الأسود، وَالأبيض، وَتُجْمِعُ الصُّور بكلِّيَّتها، على تصوير الفعل الحركيِّ التَّدميريِّ للفرس الرَّمز([4]).

ويصف "عبيد" فرسه الأصيلة بالسُّرعة، الَّتي تتَّصل بالقوى الإحيائيَّة، للحيوان الضَّالع في أوجه الإخصاب الأموميِّ أيضاً، فَضْلاً عن الدَّوْرِ التَّدميريِّ السَّابق؛ فَيُشَبِّهُ الشَّاعر بياض السَّحائب الأموميَّة الجالبة للماء، ببياض خاصرتي الفرس البلقاء، كما أنَّ الصَّوت الصَّادر عن

---

1) الدِّيوان، ص45.

2) مُخَبِّلٌ: الدَّهْرُ.

3) يُنظر: الدِّيوان، ص395.

4) يُنظر: الدِّيوان، ص30، 32، 37، 54، 88، 97، 98، 100، 103، 114، 118.

رَفْسِ رِجلَيْهَا، وَدَفْعِهَا الخيل أمامها، شبيهٌ بالصَّوت الْمُتَرَدِّدِ في السَّماء، عن السَّحائب الأموميَّة البيضاء، وقد تفجَّرت حركة الفرس الأصيلة؛ عن خَيْرِ الأفعال الإخصابيَّة الحميدة؛ كما تفجَّرت العيون السَّماويَّة؛ وَسحَّت بركاتها المائيَّة؛ على الأرض الأموميَّة؛ ففاضت الوديان؛ وَجرت المياه بقوَّةٍ في الجنان؛ لِتَهْدِمَ العمران؛ وَتَقْتَلِعَ الأشجار؛ وَتُدَمِّرَ البنيان([1]).

وَيُصَوِّرُ "عبيد" سرعة عَدْوِ فَرَسِهِ المقدَّسة، مُشَبِّهَاً إيَّاها بالسِّباحة في الماء، وَيُعَدُّ ذلك تعزيزاً للدَّور الإخصابيِّ، الَّذي تقوم به الفرس الرَّمز([2]).

وتعتلق الفرس المقدَّسة مع رموز الأمومة الحيوانيَّة، في الصِّفات المثاليَّة الإخصابيَّة؛ ففرس الشَّاعر سريعةٌ، وقويَّةٌ، وَنشيطةٌ؛ وهي بذلك شبيهةٌ بالأبقار الأموميَّة([3])، كما أنَّها ناعمةٌ ملساءُ كما الظَّبية المبجَّلة، رمز الأمومة في معابدها الوثنيَّة المكرَّمة([4]).

ويصف "عمروُ بن كلثوم" شجاعة قومه، وَفتكهم بالأعداء، ذَاكِراً الخيل، وَوَاصِفاً إناثها بالقوَّة وَالْجَلَد، قَائِلاً([5]):

[من الوافر]

جَلَبْنَا الْخَيْلَ مِنْ كَنَفَيْ أَرِيْــكٍ	عَوَابِسَ يَطَّلِــعْنَ مِــنَ النِّقَابِ ([6])
كَــأَنَّ إِنَاثَهَا عِقْبَــانُ دَجْــنٍ	إِذَا طُوْطِنَّ فِــيْ بَلَــدٍ يَبَــابِ ([7])
صَبَحْنَاهُنَّ عَنْ عُرُضٍ تَمِيماً	وَأَتْلَفَ رَكْضُــنَا جَمْــعَ الرِّبَابِ([8])

فَيُصَوِّرُ الشَّاعر حركيَّاً، استجلاب الخيل الْمُنَعَّمَةِ إلى ساحات الْوَغَى، وقد كان منطلقها من الجبل الأموميِّ المقدَّس، أحد أهمِّ مقامات "عشتار" الأرضيَّة، وشبَّه الشَّاعر فعلها التَّدميريَّ، الْمُتَمَثِّلَ في سُرْعَةِ عَدْوِهَا وانقضاضها على الأعداء، بالطُّيور الْكَاسِرَةِ حين تُصِيْبُ فَرِيْسَتَهَا في مَقْتَلِهَا؛ ولعلَّ ذلك يُحِيْلُنَا إلى رمزيَّة الطَّيْرِ الْكَاسِرِ، للأُمِّ الكونيَّة الكبرى، في الأساطير السَّاميَّة

---

1) يُنظر: عبيد: الدِّيوان، ص46.

2) يُنظر: نفسه، ص40.

3) يُنظر: نفسه، ص97.

4) يُنظر: نفسه، ص40.

5) الدِّيوان، ص21.

6) النِّقَابُ: الطَّريق في الجبل.

7) الْعِقْبَانُ: الطُّيور الجارحة. الدَّجْنُ: الغيم المظلم. الْيَبَابُ: الخراب.

8) الرِّبَابُ: الجماعات، كلُّ جماعةٍ من عشرة.

القديمة؛ حيث دلَّت الكشوفات "الأركيولوجيَّة"، على أنَّ النَّسر ما هو إلاَّ رمزٌ تمثيليٌّ للأُمِّ الكونيَّة الكبرى، باعتبارها سيِّدة الموت وَالأقدار([1]).

وانتخب الشَّاعر خيله المقدَّسة، للفعل الإخصابيِّ المنشود، ممثَّلاً في جلب السَّحاب الأسود؛ الَّذي يُعتَبَرُ مُؤشِّراً حقيقيّاً على قُرْبِ انهمار المطر السَّماويِّ، هبة الأُمِّ الكونيَّة الكبرى، إلى الأرض العربيَّة العَطْشَى.

ويكون الصُّبح ــ بتبدِّي "الزُّهرة" المُحَارِبَةِ ــ مبتدأ الانطلاق الأرضيِّ للعبَّاد المقاتلين، بالخيول الكريمة الأصيلة، المُتَمَازَةِ بالسُّرعة والقوَّة؛ لِتُشَتِّتَ جموع الأعداء، وتُفَرِّقَ شَمْلَ الخصوم الألدَّاء، بِكُلِّ شجاعةٍ وَإِبَاءٍ.

وتتوالى الصُّور الرَّامزة، لأفعال الفرس المُدَمِّرَةِ، في ديوان "عمرو بن كلثوم"، وتصف جميعها إشاعتها القتل والموت، في صفوف أعداء الأُمِّ الكونيَّة الكبرى([2]).

وليس مُستَغْرَباً بعد ذلكم الفعل التَّدميريِّ، الَّذي تقوم به الفرس الرَّمز، في سياق حمايتها للجنان الأموميَّة، والعبَّاد القاطنين فيها؛ أَنْ تُكَرَّمَ، وَتُقَدَّرَ، وَتُبَجَّلَ؛ فَتُعْنَى النِّساء العابدات بإطعامها؛ لتطيبَ نفسها، وَتستقيمَ صحَّتها، حين يُؤَمِّلُ بها، وَيُعَوِّلُ عليها، في عبادة الحرب الصَّباحيَّة([3])، كما يُخَصِّصُ الشَّاعر الكاهن ثُلُثَ ماله؛ لِشِرَاءِ الجياد العربيَّة الأصيلة؛ بغية الدِّفاع عن المعابد الوثنيَّة، وَجِنانها الأموميَّة([4]).

ويمكننا من خلال الشَّرائح الشِّعريَّة السَّابقة، رصد الأبعاد الدِّينيَّة لِـ"المرأة = الفرس"، فقد شكَّلت الفرس الرَّمز وسيلةً مُهِمَّةً، من وسائل القتل والدَّمار، وحماية جنان ربَّة الأقدار، بتمظهراتها العالميَّة، وأسرارها الكونيَّة، ولا غرابة في ذلك؛ فهي تجسيدٌ حيوانيٌّ رمزيٌّ للرَّبَّة المُحَارِبَةِ، وهي ــ إِذْ ذَاكَ ــ تمتاز بالسُّرعة القتاليَّة، والتَّوَثُّبِ المُفْرِطِ، الَّذي يُؤَهِّلُهَا للانقضاض على الأعداء، في جميع الاتِّجاهات؛ لتلبية الحاجة الرُّوحيَّة الملحَّة، لدى العبَّاد المقاتلين على أرض المعركة، الطَّامحين إلى تطهير الأرض الأُمِّ، من الخطايا البشريَّة، كما أَنَّ الفرس الرَّمز تمتاز بلونها الأحمر، الضَّارب إلى السَّواد؛ تأكيداً لوظائفها الإخصابيَّة، في سَفْحِ دِمَاءِ الأجساد البشريَّة، والأضاحي الحيوانيَّة؛ الَّتي تُشَكِّلُ الوسيلة الأولى لاستعطاف القلب الأموميِّ؛ واستدرار أمواه الإخصاب الكونيِّ، لكنَّ الصُّورة برمَّتها مجلَّلةٌ بالسَّواد الأموميِّ، الَّذي تَتَخَلَّقُ في تضاعيفه أسرار الحياة العالميَّة.

---

1) ينظر: السَّوَّاح: لغز عشتار، ص207 ــ 209.

2) يُنظر: ص23، 24، 33، 42، 43، 44، 48، 69، 73، 84، 100، 113.

3) يُنظر: نفسه، ص106.

4) يُنظر: نفسه، ص45.

وتوقَّف الشُّعراء عند الوظائف الإخصابيَّة، للفرس الأسطوريَّة، الرَّامزة للحضور الأموميِّ الكونيِّ، بمظاهره الحياتيَّة كافَّةً؛ فقد شكَّلت الفرس أداة طقس الصَّيد الرَّئيسة، ومكَّنتها سرعتها الفائقة، من تبليغ عابدها أوائل الهاديات، من خَيْرِ الأضحيات، وأفضل البقريَّات؛ لينطلقَ السَّهم الأموميُّ؛ مُصيباً الفريسة ــ الْمُتَنَاثِرَ دَمُهَا، عَلَى نَحْرِ الْفَرَسِ ــ في الْمَقْتَلِ؛ فيكون الرِّضا الأموميُّ؛ بتقديم الفريسة الذَّبيحة قرباناً لها، وَطعاماً مباركاً لعبَّادها، في مُتَنَسَّكَاتِهَا العربيَّة، ومحافلها الدِّينيَّة الجاهليَّة.

ويرمز الشَّاعر الجاهليُّ من خلال اقتناصه للأضحية الأنثى غالباً؛ إلى سعيه الحثيث لاقتناص الأمومة رحمةً وَبركةً، وَتَصَيُّدِ ممثِّلتها الرَّاحلة؛ ليتجدَّدَ وِصَالُ الأرواح الْمُبْهِجُ، ولقاء الأجساد الْمُخْصِبُ، في حين تُعَبِّرُ ثنائيَّة النِّتاج الصَّيديِّ، ممثَّلةً: في الثَّوْرِ، وَالبقرة؛ عن الثُّنائيَّة الإلهيَّة، مُتَمَظْهِرَةً في "تمُّوز ــ عشتار"؛ الْمُوَلِّدَةِ للقوى الإخصابيَّة العالميَّة، وسائر مظاهرها الطَّبيعيَّة.

وقد وصف الشُّعراء الجاهليُّون الوظيفة الأخرى، الَّتي اضطلعت بها الفرس المثلى، ضمن واجباتها الإخصابيَّة، باعتبارها جالبة القيم النَّمائيَّة، إلى عوالم: الإنسان، وَالنَّبات، وَالحيوان، من خلال أهَمِّ ركائزها الأساسيَّة، ممثَّلةً في الماء الإلهيِّ، وفي هذا المقام ترى الشُّعراء يُشَبِّهُوْنَ سرعة فرسهم بالسَّحابة تارةً، وبالسِّباحة تارةً أخرى، كما يُصَوِّرُوْنَ مَلاَسَةَ ظَهْرِهَا، مُشَبِّهِيْنَ إيَّاها في تلكم الصِّفة، بالصَّخرة المقدَّسة ــ مادَّة الأمومة المثاليَّة، في تجسيداتها الوثنيَّة ــ حين تتنزَّل عليها قَطَرَاتُ الماء تارةً ثالثةً، وترى بعضهم يستعير لبياض خواصر فرسه البلقاء، صفة البياض في السَّحائب الأموميَّة الْمُنْتَشِرَةِ في الفضاء، ((وهذه العلاقة السحرية بين الفرس وسقوط المطر كانت واضحة في عقل الشاعر العربي، لذلك اقترن وصفهم للخيل بالمطر، وكثيراً مـــا نرى صورة الخيل المتوترة المتحفزة الَّتي تهبط بسرعـــة تستدعي صورة الغـــيث المسترسل المنسكب الَّـــذي يتلقاه الإنسان بخوف وتهيب ...))([1]).

وقد قرن الشُّعراء الجاهليُّون الفرس الرَّامزة ــ في صورهم الْمُبِيْنَةِ، عن المقاييس المثاليَّة للرَّمز العشتاريِّ ــ ببعض رموز الإخصاب الأموميِّ، في العالم الحيوانيِّ، كالظَّبية المثاليَّة، والبقرة الوحشيَّة، وذلك في ملامح: البياض، والرَّشاقة، والسُّرعة، والنَّشاط، كما عقدوا علاقةً إخصابيَّةً بَيْنَ عُنُقِهَا الطَّويلة، وَالنَّخلة العشتاريَّة الباسقة، الْمُتَمَوْضِعَةِ في الجنان الأموميَّة، وقد تعهَّدت الفرس بواجب حمايتها، وَالدِّفاع عنها، وَالذَّوْدِ عن حضورها الرَّمزيِّ الوثنيِّ الأرضيِّ الكائن فيها.

---

1) أبو سويلم: الاستسقاء في الشِّعر الجاهليِّ، ص79.

وخلاصة القول: إنَّ شعراء المعلَّقات وصفوا الفرس الرَّمز، وَصْفَ الخبير الْمُجَرِّبِ، العليم بدقائق أعضائها، وأمارات عتقها؛ فهي عدَّة حروبهم، ومظهرٌ من مظاهر صمودهم، في السِّلم، وَالحرب، يُحبُّونَ تربيتها، ويُؤْثِرُونَهَا، ويُكْرِمُونَهَا؛ ولذلك صوَّروا ضُمُوْرَهَا وسرعتها بصورٍ شتَّى، مستمدَّةٍ من عوالم: الحيوان، وَالطَّير، وَالجماد؛ وأضافوا إلى الْخَيْلِ صفات العقلاء، وَنَاجَوْهَا، وَشعروا بمشاعرها([1]).

ونستبين ممَّا سبق؛ قداسة الفرس الرَّمزيَّة، وَمنزلتها الأسطوريَّة، فِيْ العقائد الجاهليَّة، وَتمثيلها للأُمِّ الكونيَّة، بوجهيها: الأبيض، وَالأسود؛ فاستحقَّت لذلكم الإجلال، وَأُكْرِمَتْ من عبَّادها أفضل إكرامٍ، وَقُدِّمَتْ أصائلُهَا، خَيْرَ قربانٍ للأُمِّ الكبرى في معابدها، وَصَرَفَ بعض الكهنة جُلَّ ماله لاقتنائها؛ لِتُوْضَعَ تالياً تحت تصرُّف حَامِيَةِ الْحِيَاضِ الْمَعْبَدِيِّ، الْمُدَافِعَةِ عن الْحَرَمِ الأموميِّ.

---

1) الحوفيُّ، د.أحمد: أغاني الطَّبيعة في الشِّعر الجاهليِّ، مكتبة نهضة مصر بالفجَّالة، مصر، (د.ت)، ص100.

الْمَطْلَبُ الثَّامِنُ: الْمَرْأَةُ = النَّاقَةُ:

اعتبر "الجاهليُّون" النَّاقة الأنثى، رمزاً حيوانيّاً للأُمِّ الكونيَّة الكبرى، بوجهيها: الأبيض، وَالأسود؛ فَصَدَحَ شعراؤُهم بالصُّور الشِّعريَّة الرَّمزيَّة، الَّتي تُبيِّنُ دورها في العمليَّة الإخصابيَّة، وَالوظيفة القتاليَّة.

وقد بدت النَّاقة بديلةً رمزيَّةً، للمرأة المثاليَّة، في حالة رحيلها عن الدِّيار، ونأيها عن الشَّاعر، يقول "امرؤ القيس"([1]):

[من الطَّويل]

فَهَلْ تُسْلِيَنَّ الـهَمَّ عَـنْكَ شِمِلَّةٌ	مُدَاخَلَـةٌ صُمُّ الْعِظَـامِ أَصُـوصُ([2])
تَظَاهَرُ فِيْـهَا الـنِّيُّ لاَ هِـيَ بَكْرَةٌ	وَلاَ ذَاتُ ضِغْنٍ فِيْ الزِّمَامِ قَمُوصُ([3])
أَوُوبٌ نَعُـوبٌ لاَ يُوَاكِـلُ نَهْزُهَا	إِذَا قِيْلَ سَيْرُ الْمُدْلِجِيـنَ نَصِيـصُ([4])

ويجد الشَّاعر الكاهن في النَّاقة المقدَّسة، رمزاً بديلاً للمرأة المثال؛ فتكون بذلك خَيْرَ عَزَاءٍ لرحيل المرأة المعشوقة، وقد شكى الشَّاعر فقدانه الحبيبة الرَّاحلة "سلمى"، ثُمَّ طلب العزاء في بديلتها الرَّمزيَّة، ممثَّلةً في "النَّاقة" المثاليَّة، الكفيلة بتبليغه مُوكِبَ الأمومة الرَّاحل.

وَيُبَرِّزُ الشَّاعر مثاليَّة ناقته الْمُخْصِبَة، بذكر صفاتها الأسطوريَّة؛ فهي تمتاز بالسُّرعة الشَّديدة، إضافةً إلى اكتمال الْخَلْقِ، وقوَّة الْعَظْمِ، كما تتجلَّى في جسدها مظاهر الخصوبة النَّمائيَّة، ممثَّلةً في إدرارها اللَّبن الوفير؛ الكفيل بسقاية أطفالها، والعبَّاد المترقِّبين حليب الأمومة الطَّاهر.

ويقف الشَّاعر على عمر ناقته؛ فهي مُتَوَسِّطَةُ العمر، ليست بالفتيَّة الشَّابَّة، ولا الْمُسِنَّةِ الْهَرِمَةِ، وبمقدور ناقةٍ كهذه، خَبُرَتِ الصَّحراء ودروبها، أنْ تذهبَ وَتَجِيْءَ، وَتُلَبِّيَ رغبة الشَّاعر، في بلوغ موكب الأمومة الرَّاحل؛ ذلك أنَّه يُعَانِي أزمةً روحيَّةً عميقةً؛ لرحيل المرأة الأثيرة على قلبه، والقريبة من رُوْحِهِ وَفِكْرِهِ، وهذا القلق الفكريُّ عبارةٌ عن: ((انفعالٍ يتولد من استباق معين لخطر منتشر، من الصعب توقعه والسيطرة عليه، فهو يتحول إلى خوف أمام الخطر الحقيقي

---

1) الدِّيوان، ص122، 123.

2) ناقة شِمِلَّةٌ: سريعةٌ. الأصُوصُ: الشَّديدة.

3) تَظَاهَرُ: تكاثر. النِّيُّ: اللَّبن ساعة يحلب، قبل أن يجعل في السِّقاء. الْبَكْرَةُ: الفتيَّة من الإبل. الْقَمُوصُ: التَّأخُر.

4) أَوُوبٌ: رجوعٌ. نَعُوبٌ: تتعب من النَّشاط، وهي مسرعةٌ. الْمُوَاكِلَةُ: الَّتي تسير بصعوبةٍ. النَّهْزُ: تحريك الأيدي والأرجل. النَّصِيصُ: أرفع السَّيْرِ.

المعروف جيدا، ويترافق القلق مع تغيرات فيزيولوجية وهرمونية مميزة لحالات التنشيط المرتفعة، وهو يرتبط غالبا بسلوك البقاء ــ الانسحاب أو بتصرفات التجنب))([1]).

وينعكس القلق الرُوحيُّ، والتَّوتر النَّفسيُّ، على النَّاقة المكرَّمة؛ الَّتي تتحرَّك وِفْقَ إرادة الشَّاعر المضطرب؛ بسرعةٍ وَنشاطٍ مَحْمُوْمَيْنِ؛ لِتَوْقِ الشَّاعر إلى اللِّقاء الكبير بالمرأة الرَّاحلة.

وَيُعَزِّي الشَّاعر نفسه صراحةً ــ في موطنٍ آخرَ من ديوانه ــ إبَّان رحيل المحبوبة، وَنَأْيِهَا عنه، بناقةٍ قويَّة الجسد، سريعة الجري، مُشَبِّهَاً طولها ببناءٍ عَالٍ، ليهوديٍّ فَانٍ؛ وتأكيداً لدور النَّاقة الاستشرافيِّ؛ في رحلة البحث عن الإخصاب الأموميِّ؛ يُشَبِّهُ الشَّاعر ذَنَبَهَا بِعذْقِ النَّخلة الرَّمز؛ المُمْتَلِئِ بالتَّمر، ووجه الشَّبه الكثافة والوفرة، اللَّتان يطلبهما الشَّاعر في نِطَاقِهِ البيئيِّ المُقْفِرِ، بوساطة ناقته المُخْصِبَة.

ويصف "امرؤ القيس" حركة النَّاقة بالنَّشاط، كما يلتمس لذلك الوصف صورةً إخصابيَّةً مقدَّسةً، حين يُشَبِّهُ سرعتها بالسَّحابة الَّتي تَسِيْرُ في إِثْرِ السُّحب المُتَفَرِّقَةِ، في أولى مراحل تَرَاكُبِ السَّحائب الأموميَّة واجتماعها؛ وَتُوْحِي الصُّورة بكلِّيَّتها بالدَّوْرِ الإخصابيِّ المُؤَمَّلِ، من النَّاقة الرَّمز، ممثَّلاً في استجلاب أَمْوَاهِ الحياة([2]).

وَيُكَرِّرُ "امرؤ القيس" الصُّورة ذاتها ــ من حيث البعد الرَّمزيِّ ــ في قصيدةٍ أخرى؛ فيصف حركيَّاً سرعة ناقته، مُشَبِّهَاً إيَّاها بالسَّباحة في الماء؛ وهذا يدلُّ على ارتباط النَّاقة الرَّمز باستجلاب الماء، نِعْمَةِ الإلهة الكونيَّة الكبرى، على المجتمع الإنسانيِّ الجاهليِّ([3]).

وقد أضاف الشَّاعر الجاهليُّ إلى الصِّفات الآنفة، صفة البياض، المُعَزِّزَةِ قيمتي: الطُّهر، وَالنَّقاء، وَالمُؤَكِّدَةِ أهليَّة النَّاقة لاستجلاب الخِصْبِ وَالنَّماء([4])، ورأى في النَّاقة المتَّسمة بِالْحُمْرَةِ؛ ترسيخاً لقيم: التَّضحية، والبذل، والفداء([5])، كما وصفها الشَّاعر بالقوَّة الَّتي من شأنها، أنْ تُشَجِّعَهُ على تعليق أمانيه الإخصابيَّة، في مسالك الصحراء العربيَّة، بناقته المثاليَّة([6])، ويلتفت الشَّاعر إلى سمتي: السِّمنة، وَالبدانة؛ المُحِيلَتَيْنِ إلى قيمتي: الخيريَّة، وَالنَّماء؛ وهذا يُذَكِّرُنَا بالبدانة الأنثويَّة المثاليَّة؛ المُتَوَلِّدَةِ عن عِظَمِ الرَّحمات المائيَّة وَالغذائيَّة([7]).

---

1) دورون، رولان، وَزبارروا، فرانسوا: موسوعة علم النَّفس، تعريب: د.فؤاد شــاهين، منشــورات عويــدات، بيروت، لبنان، ط1، 1997م، 1: 96.

2) يُنظر: الدِّيوان، ص134.

3) يُنظر: نفسه، ص160.

4) يُنظر: نفسه، ص66.

5) يُنظر: نفسه، ص89.

6) يُنظر: نفسه، ص83.

7) يُنظر: نفسه، ص89.

وقُدِّمَتِ النَّاقة الرَّمز قرباناً مقدَّساً، في معابد الأمِّ الكبرى، وقد صرَّح "امرؤ القيس" بذلك، قائلاً([1]):

[من الطَّويل]

وَيَــوْمَ عَقَــرْتُ لِلعَــذَارَى مَطِيَّتِــي ... فَيَا عَجَبَــاً مِنْ كَوْرِهَــا الْمُتَحَمَّــلِ([2])

فَظَــلَّ الْعَــذَارَى يَرْتَمِــينَ بِلَحْمِــهَا ... وَشَحْــمٍ كَهُــدَّابِ الدِّمَقْــسِ الْمُفَتَّلِ([3])

وأجدني في الصُّورة الحركيَّة السَّابقة، أمام طقس السَّفح المقدَّس، الجارية وقائعه في مَذْبَحِ المعبد الأموميِّ؛ حيث يُشْرِفُ الملك الكاهن عليه بنفسه، ويُبَاشِرُ الذَّبْحَ مع سائر العبَّاد، وقد عَقَرَ الكاهن للعبَّاد الْجَوْعَى في معبد الأمومة، ناقته الأكثر قداسةً؛ تَوَخِّيَاً للرِّضا الأموميِّ، وَطَلَبَاً لِلْخِصْبِ الكونيِّ؛ فَلَطالما ارتحل الكاهن على ناقته المثاليَّة، في رحلاته الإخصابيَّة، وَطَهَى اللَّحم المقدَّس على النَّار الأموميَّة؛ الَّتي أُوقِدَتْ لغايتي: الاستمطار، وَالاستسقاء؛ وكان ذلك ألذَّ ما طعمته العذارى العابدات منذ عهدٍ بعيد، وقد شبَّه الشَّاعر شَحْمَ لَحْمِهَا، في لَوْنِ البياض الأموميِّ، بأطراف الثَّوب الحريريِّ، وهي صورةٌ حركيَّةٌ لونيَّةٌ؛ تُشْبِعُ في الموقف الشِّعريِّ الكلِّيِّ صُوَرَ: الخصوبة، وَالثَّراء، وَالنَّعيم؛ فَــ((الشحم دليل توفر الخصب ووفرة المرعى، والحرير رمز النعمة والغنى، وتتمثل صورة الترف في تحول اللحم والشحم أداة اللهو في إطار اجتماعي يعيش سواده حياة الكفاف))([4]).

ويمدح "امرؤ القيس" أخاه "سعداً"، ذَاكِراً هباته، وَأعطياته، وَقرابينه، المسفوحة في مَذْبَحِ المعبد الأموميِّ، وَجُلُّهَا من النِّياق النَّجيبة الأصيلة؛ ليكونَ لحمها النَّاضج بركة الأمومة الْمُخْصِبَةِ، على الجموع الْمُحْتَشِدَةِ، في مُسْتَهَلِّ الطَّقْسِ الإخصابيِّ اللَّيليِّ، الْمُنْتَهِي بالغرام الإلهيِّ، وَشرب الصَّبُوح الطَّقسيِّ([5]).

ويُضِيفُ "عنترة" إلى ناقته المثاليَّة، بُعْدَاً دينيَّاً آخرَ، حين يُشَبِّهُهَا بِالْقَصْرِ في كَمَالِ خَلْقِهَا، فيقول([6]):

---

1) الدِّيوان، ص33.

2) الْكَوْرُ: الرَّحل بأداته.

3) الْهُدَّابُ: أطراف الثَّوب. الدِّمَقْسُ: الحرير.

4) عوض: بنية القصيدة الجاهليَّة، ص195.

5) يُنظر: الدِّيوان، ص100.

6) الدِّيوان، ص14.

[من الكامل]

فَوَقَفْتُ فِيهَا نَاقَتِي وَكَأَنَّهَا   فَدَنٌ لأَقْضِي حَاجَةَ الْمُتَلَوِّمِ([1])

ويقف الشَّاعر الجاهليُّ في الدِّيار الأموميَّة الْمُقْفِرَة، الَّتي شهدت حضوراً إخصابيًّا، قبل أنْ تُغَادِرَهَا الأُمُّ الكبرى بتمثيلها الأرضيِّ، الى جهةٍ غير معلومةٍ، وشاركت النَّاقة الشَّاعر تَوَقُّفَهُ وَتَأَمُّلَهُ؛ فسرَّت عنه بعض هَمِّهِ، وأذهبت شيئاً من قَلَقِهِ، وبدَّدت ظُلُمَاتِ نَفْسِهِ، بوصفها بديلاً رمزيًّا للمرأة الرَّاحلة.

وقد وصف الشَّاعر ضخامة النَّاقة، وقوَّتها، وَاكتمال خَلْقِهَا؛ ممَّا يُؤَهِّلُهَا للقيام بواجباتها الإخصابيَّة، مُشَبِّهَاً تلكم المظاهر المثاليَّة، بِقَصْرٍ ضَخْمٍ عَالٍ، يُرَجِّحُ أنْ يكونَ معبد الأمومة، أو قَصْرَاً من قُصُورِ مُلُوكِهَا البشريِّين؛ فَالشَّاعر إِذَاً يتأمَّل في الصُّورة البلاغيَّة الرَّمزيَّة، الَّتي فرضت نفسها في الخطاب الشِّعريِّ؛ لأهمِّيَّتها في المخيال الكهنوتيِّ، وهي صورة المحفل الدِّينيِّ الأموميِّ، الْمُصَابِ بِبَنَاتِ الدَّهر وَنَوَائِبِهِ.

وقد بلغ "عنترة" موكب الأمومة الرَّاحل؛ فراح يتأمَّل في نياقه ويعدُّها؛ لتبلغَ اثْنَتَيْنِ وَأربعين ناقةً حَلُوبَةً؛ وهو بذلك يتحسَّر على الخصوبة الغائبة، سواءٌ كانت حيواناً مُخْصِباً أم امرأةً مثلى، مُتَمَوْضِعَةً على سَنَامِهِ، في هَوْدَجِهَا الأموميِّ المقدَّس([2]).

ويتساءل "عنترة" فيما إذا كانت النَّاقة "الشَّدَنِيَّةُ" ـــ المنسوبة لموطن "شَدَنِ" الأموميِّ، الْمَشْهُوْرِ بكثرة النَّخيل ـــ سَتُبَلِّغُهُ بغيته؛ في اللَّحاق بركْبِ المرأة العزيزة، وَيُجِيْبُ نفسه بوسيلةٍ غَيْرِ مُبَاشِرَةٍ، حين يذكر سرعتها، وَنشاطها، وقوَّتها؛ الَّتي تُؤَهِّلُهَا للحاق بالرَّكب الأثير([3]).

وتتباين صُوَرُ النَّاقة، في شِعْرِ "النَّابغة"، من خلال الرَّمزيَّة للوجهَيْن الأموميَّيْن: الأبيض، وَالأسود؛ فيقرن الشَّاعر بَيْنَ النَّاقة الْمِعْطَاءِ، وَمَفْهُومِ الْعَطَاءِ، في قوله([4]):

[من البسيط]

الْوَاهِبُ الْمِائَــةَ الأَبْكَــارَ زَيَّنَهَا   سَعْدَانُ تُوْضِحَ فِيْ أَوْبَارِهَا اللِّبَدِ([5])

ويهب "النُّعمانُ بن المنذر" ـــ سيِّد قومه ـــ ربَّته الكونيَّة الكبرى، مائةً من النِّياق الأبكار الفتيَّة، الْمُتَّسِمَةِ بلونها الأبيض، بوصفها تَقْدِمَةً مقدَّسةً، بَيْنَ يدي تجسيدها الوثنيِّ، في معبدها

1) الْفَدَنُ: القصر. الْمُتَلَوِّمُ: الْمُتَمَكِّثُ.

2) يُنظر: الدِّيوان، ص15.

3) يُنظر: نفسه، ص17، 40.

4) الدِّيوان، ص23.

5) الأَبْكَارُ: النَّاقة تلد أوَّل بطنٍ. السَّعْدَانُ: نبتٌ من الشَّوكِ، ينمو في الصَّحراء، تأكله الإبل.

العشتاريّ، وترتبط النّياق المكرّمة بنبات "السَّعْدَان" ــ الهبة الأموميَّة النَّباتيَّة ــ الَّذي يُؤدّي إلى بدانتها؛ وهذه صورةٌ مُشِعَّةٌ بدلالات الخصوبة الأموميَّة؛ الَّتي تُبَارِكُ الأجساد الحيوانيَّة، وتُؤدّي إلى سمنتها البدنيَّة؛ الدَّالَّة على توافر النِّعم الأموميَّة، في المرابع العربيَّة.

ويُعَزّزُ "النَّابغة" صورته السَّابقة، مُعَرّجَاً على ذِكْرِ عَطَاءِ "النُّعمانِ بن الحرث" للمعبد الأموميّ، ممثَّلاً في الإبل البيضاء الكريمة، والأبقار الوحشيَّة، وجميعها حيوانات "عشتار" المقدَّسة، الكفيلة بإرضاء الأمومة، في حضورها النَّجميّ السَّماويّ، وتجسيداتها الوثنيَّة الأرضيَّة([1]).

ثُمَّ يصف "النَّابغة" المرحلة التَّالية للهبة الملكيَّة، ممثَّلةً في ذَبْحِ الْجَزُورِ، وَطَهْيِ الإماءِ العابدات لَحْمَهُ؛ لِيُقَدَّمَ على الموائد المقدَّسة، في الدَّارة الأموميَّة المكرَّمة([2]).

ويمزج الشَّاعر الجاهليُّ بَيْنَ الوجهَيْن: الأبيض، والأسود؛ فَيُشَبِّهُ انطلاق الرِّماح من الكتيبة السَّوداء، بسقوط المطر على النَّاقة الْحَلُوبَةِ؛ فالقتل والقتال وسيلة العبَّاد؛ لِحِيَازَةِ الْخِصْبِ الأموميّ، الَّذي جُسِّدَ رمزيَّاً، في التَّصوير الشِّعريّ، بالنَّاقة الْمُخْصِبَةِ الْحَلُوبَةِ؛ ويُؤَكِّدُ ذلك بشكلٍ جَلِيٍّ أنَّ الحرب الْمُدَمِّرَةَ، وسيلةٌ من وسائل استجلاب الخصوبة الْمُؤَمَّلَةِ([3]).

وتتوالى الصُّور الرَّمزيَّة في ديوان "النَّابغة"، وتُلَخِّصُ جميعها حركيَّة الأفعال الأموميَّة، في إطاري: الْخَيْرِ، والشَّرِّ، من خلال النَّاقة الرَّمز بلونيها: الأبيض، والأسود؛ كما تُؤَكِّدُ جُلُّهَا أهمِّيَّة القتال في الفكر الدِّينيّ الجاهليّ؛ لأنَّه عبادةٌ بشريَّةٌ تستجلب الرَّحمات الأموميَّة([4]).

ويحفل ديوان "لبيد" بتصوير جانب النَّماء، في النَّاقه البيضاء، ممثَّلاً في لَبَنِهَا الوفير وارتباطها بالماء، في زَمَنِ الخصوبة والْفِدَاءِ، فيقول الشَّاعر([5]):

[من الطَّويل]

رَضِيتِ بِأَدْنَى عَيْشِنَا وَحَمَدْتِنَا ... إِذَا صَدَرَتْ عَنْ قَارِصٍ وَنَقِيعِ([6])

وَتَقْنَعُ المرأة المثلى بِخَيْرِ نِتَاجِ نِيَاقِهَا المقدَّسة، من اللَّبن الْحَامِضِ والْمُبَرَّدِ؛ ومردُّ هذا الرِّضَا إلى قداسة تكلم الحيوانات، ورمزيَّتها للرَّبَّة الكونيَّة الكبرى؛ إضافةً إلى رَفْدِهَا قِطَاعَاً

1) يُنظر: الدِّيوان، ص64، 88.

2) ينظر: نفسه، ص37.

3) يُنظر: نفسه، ص65.

4) يُنظر: ص11، 12، 55، 86.

5) ص70.

6) صَدَرَتْ: الضَّمير عائدٌ على الإبل. القَارِصُ: اللَّبن الَّذي يقرص اللِّسان. النَّقيع: الحليب المبرَّد.

واسعاً من البشر، بحليبها الْبَاني أجساداً غَضَّةً؛ فيسرى فيها خَيْرَاً وَشِفَاءً، من كُلِّ دَاءٍ مرضيٍّ، وَهَمٍّ نفسيٍّ؛ لتبدوَ النَّاقة الرَّمْزُ مُفَرِّجَةَ النَّوازل، في حالتي: ضيقِ ذَاتِ الْيَدِ، وَضَنَكِ الْحَيَاة.

ويجتذب صوت الرَّعد "لبيداً"؛ فَينبري لتصويره مُستَدْعِياً صورة حنين النِّياق المقدَّسة إلى أطفالها؛ للدَّلالة على أهمِّيَّة صوت الرَّعد الأموميِّ؛ في طَمْأَنَةِ أبناء المجتمع الجاهليِّ؛ بِدُنُوِّ التَّنزُّل الرَّحمويِّ المائيِّ، يقول الشَّاعر[1]:

[من الوافر]

كَأَنَّ مُصَفَّحَــاتٍ فِيْ ذُرَاهُ   وَأَنْوَاحَاً عَلَيْــهِنَّ الْمَآلِي[2]

وتحمل الصُّورة قيماً دينيَّةً عديدةً؛ فَيُثْبِتُ تشبيه صوت الرَّعد بِحَنِيْنِ الإبل لا سيَّما نِيَاقِهَا؛ مَدَى العلاقة الوطيدة بَيْنَ النَّاقة الرَّمز، وَاستجلاب الماء الإلهيِّ، في العقيدة الأموميَّة الجاهليَّة.

وقد أَرْدَفَ الشَّاعر الصُّورة الصَّوتيَّة الحركيَّة الإخصابيَّة، بصورةٍ صوتيَّةٍ أخرى؛ أبانت عن أيادي الأمومة السَّوداء؛ حين سَلَبَتِ الأبدانَ أرواحَهَا؛ فَجَرَتِ الدُّموع على خُدُوْدِ النَّائحات، ساعة غياب الإنسان العزيز؛ بِفِعْلِ حُكْمِ الْمَوْتِ النَّافذِ، لكنَّ الشَّاعر يتحسَّس في تضاعيف الصُّورة الحزينة، بَوَاعِثَ الْخَيْرِ، وَدَوَاعِيَ الأَمَلِ؛ ولذلك تراه يُشَاكِلُ بَيْنَ دُمُوْعِ هَاتِيْكَ النِّسوة وَالمطر الأموميِّ الْمُنْهَمِرِ بغزارةٍ؛ ويعكس ذلكم رؤية الشَّاعر الكاهن لقوى الأمومة الْخَلْقِيَّةِ، في تضاعيف الصُّورِ السَّوداويَّة؛ فموت البعض يعقبه تَخَلُّقُ الأجنَّة البشريَّة الجديدة؛ وخروجها إلى مَجَاهِلِ الدَّهر الأموميِّ الْخَالد.

ويرصد "لبيد" صورةً أخرى، من صور التَّضحية الجاهليَّة، بالنِّياق المقدَّسة المثاليَّة، الَّتي تَشْمَلُ بِوَفْرَةِ لَحْمِهَا مَزِيْدَاً من العبَّاد الْجَوْعَى، فيقول[3]:

[من الكامل]

وَجَزُورِ أَيْسَارٍ دَعَوْتُ لِحَتْفِهَا   بِمَغَالِقٍ مُتَشَابِــهٍ أَجْسَامُهَــا[4]
أَدْعُوْ بِهِنَّ لِعَاقِــرٍ أَوْ مُطْفِــلٍ   بُذِلَتْ لِجِيرَانِ الْجَمِيعِ لِحَامُهَا

---

1) الدِّيوان، ص90.

2) المآلي: المناديل الَّتي تحملها النِّساء عند النَّدب.

3) الدِّيوان، ص318.

4) الأَيْسَارُ: الَّذين يضربون على الجزور بالقداح. الْمَغَالِقُ: القداح الَّتي تغلق الرَّهن.

ويضعنا الشَّاعر في الصُّورة الآنفة، أَمَامَ أجواء طقوسيَّةٍ دينيَّةٍ؛ فيضرب سادة القبيلة القداح لاختيار النِّياق الكريمة؛ تمهيداً لِجَزْرِهَا في معابد الرَّبَّة الرَّحيمة، وتُشَارِكُ النِّسوة ساداتها ذلكم الطَّقس، ومَبْلَغُ مَرْضَاتِهِنَّ أنْ يَأْكُلْنَ من لَحْمِ النَّاقة الْمُبَارَكَة؛ لاعتقادهنَّ أنَّه يجلب لهنَّ حُسْنَ الحظِّ في حياتهنَّ، ويُضَاعِفُ القوى الإخصابيَّة الجنسيَّة في أجسادهنَّ؛ ممَّا يُؤَدِّي إلى تَوَفُّرِ الحمل، وإمكانيَّة الإنجاب، وهذا مَطْمَحُ الْعَاقِرِ والْمُطْفِلَة على السَّواء؛ فَعَمَّا قريب سَتُصْبِحُ الْعَاقِرُ قادرةً على سَلْبِ ألباب الرِّجال، حين تتدفَّق الأَمْوَاهُ الْمُخْصِبَةُ في جَسَدِهَا ببركة اللُّحوم الإلهيَّة، وباستطاعتها وقتئذٍ ممارسة العبادة الجنسيَّة، وأداء واجباتها الإخصابيَّة؛ أمَّا الْمُطْفِلُ فَسَتَجِدُ في أعضاء الأنوثة، ورَحِمِ الأمومة، بركةً غير معهودةٍ، وخصوبةً غير مسبوقةٍ.

وينصح "لبيد" ابن أخيه ــ عندما حضرتْ والدَه الوفاةُ ــ أنْ يذبحَ الْجَزُوْرَ ويُفَرِّقَ لحومها على جاراته؛ لأنَّ ذلك سَيُؤَدِّي لاستقبال رُوْحِ الميت بِحَفَاوَةٍ، في مُجْتَمَعِ الأرواح الأموميِّ، وقد خصَّ الشَّاعر الجارة بِلَحْمِ النَّاقة؛ للارتباط الوثيق بَيْنَ المرأة البشريَّة، والنَّاقة المثاليَّة، في عقائد الأمِّ الجاهليَّة([1]).

ويُصَرِّحُ "لبيد" بالغاية البشريَّة، من طقوس التَّضحية العباديَّة، في مَذَابِحِ المعابد الأموميَّة؛ وهي الشُّكر والعرفان؛ على تَمَامِ الحمل، ودَوَامِ الإنجاب، وتَوَافُرِ الأمان([2])؛ لأنَّ القربان المقدَّس يجلب البركة إلى أعضاء الجنس الأنثويَّة، والأرحام الأموميَّة البشريَّة.

ويسوق لنا "لبيد" في ثنايا ديوانه الشِّعريِّ، صورتَيْنِ بديعتَيْنِ؛ تُصَرِّحَانِ بمعتقد الكاهن الجاهليِّ، حَوْلَ البركة الإخصابيَّة، للنَّاقة الأموميَّة؛ فقد صَوَّرَ الشَّاعر النِّياق المقدَّسة، وهي تحمل المياه الوفيرة، من النَّهر الجاري؛ لريِّ بساتين الأمومة([3])؛ وتعكس الصُّورة الحقيقيَّة السَّابقة، للنَّاقة السَّاقية، ما استقرَّ في الذَّاكرة الجمعيَّة الجاهليَّة، من ارتباط النَّاقة الرَّمز بالرَّحمات المائيَّة؛ الكفيلة بنشر مظاهر الخصوبة العالميَّة، في شبه الجزيرة العربيَّة.

ويُشَبِّهُ الشَّاعر الجاهليُّ النَّاقة الْمُخْصِبَةَ ــ في الصُّورة الأخرى ــ بالجنَّة العبقريَّة؛ في إشارةٍ واضحة إلى فعلها الأسطوريِّ الخلَّاق؛ الَّذي يُؤَهِّلُهَا لاستجلاب الخصوبة العالميَّة، الْمُتَجَلِّيَةِ في مظاهر الطَّبيعة النَّباتيَّة([4]).

وتُضْحِي النَّاقة الرَّمز بديل المرأة المثلى، الَّتي تَنْأَى بنفسها جَسَدَاً وَرُوْحَاً، عن وِصَالِ الشَّاعر الْمَحْزُوْنِ، يقول "الأعشى"([5]):

---

1) يُنظر: الدِّيوان، ص283.

2) يُنظر: نفسه، ص287.

3) يُنظر: ص222.

4) يُنظر: نفسه، ص261.

5) الدِّيوان، ص146.

[من الطَّويل]

فَدَعْهَا وَسَلِّ الْهَمَّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ	تَزَيَّدُ فِيْ فَضْلِ الزِّمَـــامِ وَتَغْتَلِيْ([1])
فَأَيَّـــةَ أَرْضٍ لاَ أَتَيْتُ سَرَاتَهَـــا	وَأَيَّةَ أَرْضٍ لَمْ أَجُبْـــهَا بِمِرْحَلِ([2])

وَتُشَكِّلُ النَّاقة الرَّمز بديلاً عن "قتلة"، تلك الَّتي قتلت الشَّاعر روحاً وجسداً؛ برحيلها عن الدِّيار الَّتي ما عادت خصيبةً، كما كانت عليه في زَمَنِ الحضور الأموميِّ الذَّاهب.

ويمتطي الشَّاعر ناقته القويَّة السَّريعة؛ بَاحِثاً في جميع البقاع الأرضيَّة، عن معشوقة مُثْلى؛ خلَّفت في القلب فَرَاغاً وَحُزْنَاً، وَألهبت الرُّوح ألَماً وَالْتِيَاعَاً.

وَيُكَرِّرُ "الأعشى" المعنى ذاته، والصُّورة الحركيَّة عينها، في غَيْرِ مَوْضِعٍ، مُؤَكِّداً أهليَّة النَّاقة الكريمة، في كونها رمزاً إخصابيَّاً أصيلاً للأُمِّ الكونيَّة، وبديلاً موضوعياً عنها، ووسيلة للحاق بها حيثما حَلَّتْ، وَبِأيِّما أرضٍ نَزَلَتْ([3]).

وتتَّصل النَّاقة المبجَّلة، بالنَّخلة المقدَّسة، في صُوَرِ "الأعشى" الْمُوَسْطَرَةِ، حيث يقول([4]):

[من الطَّويل]

تَرَى الأُدْمَ كَالْجَبَّارِ وَالْجُرْدَ كَالْقَنَا	مُوَهَّـــبَةً مِـــنْ طَـــارِفٍ وَمُـــتَلَّدِ([5])

فَيُشَبِّهُ الشَّاعر ــ في الصُّورة البصريَّة السَّابقة ــ ناقته المقدَّسة، بتجسيد الأمومة النَّباتيِّ، ممثَّلاً في النَّخلة الرَّمز؛ وذلك في ملمحي: الطُّول، وَالامتداد، وتضاعف الخيرات الْمُنْبَثِقَةِ عنهما، وَالْمُعَزِّزَةِ التَّشاكل القائم على أساس التَّشبيه البلاغيِّ؛ فكما تهب النَّخلة عبَّاد الأمومة أجود ثَمَرِهَا، من الجنى التَّمريِّ المقدَّس، تُرْسِلُ النَّاقة البيضاء الطَّاهرة ضِرْعَهَا، نهراً لبنيَّاً صافياً، يستمدُّ من الرَّبَّة الكونيَّة، بركته، ووفرته، ورمزيَّته للعطف والإشفاق الأموميَّيْن، الْمُتَحَقِّقَيْنِ على صعيد الواقع الحياتيِّ الْمَعِيْشِ.

وتضطلع النَّاقة الرَّمز بوظيفة الدَّعم الرُّوحيِّ وَالماديِّ، من خلال حَمْلِ الْفُرْسَانِ وَنَقْلِ عتادهم الحربيِّ، إلى ساحة الموت العشتاريِّ، يقول "الأعشى"([6]):

---

1) الْجَسْرَةُ: النَّاقة الضَّخمة القويَّة. تتزيَّد: تمشي مادَّةً عنقها بسرعةٍ. تغتلي: تُسْرِعُ في مِشْيَتِهَا.

2) سَرَاتُهَا: ظهرها. الْمِرْحَلُ: القويُّ من الجمال، والرَّحيل.

3) يُنظر: الدِّيوان، ص49، 181، 193.

4) نفسه، ص51.

5) الأُدْمُ: الإبل البيضاء. الجبَّار: النَّخلة الطَّويلة.

6) الدِّيوان، ص142.

[من الطّويل]

وَرَجْرَاجَةٌ تُغْشِي النَّوَاظِرَ فَخْمَةٌ وَجُرْدٌ عَلَى أَكْنَافِهِنَّ الرَّوَاحِلُ([1])

وتضمُّ الكتيبة الحربيَّة، وَسَائِلَ الدَّمار الأمويَّة، ممثَّلةً في النِّياق المثاليَّة، الَّتي تمتاز بالقوَّة، وَالْجَلَدِ، والصَّبر، على حَمْلِ العتاد القتاليِّ، إضافةً إلى العبَّاد المتحفِّزين؛ لقتال الأعداء الجائرين؛ إمْعَاناً في العبادة القتاليَّة لربَّة الحرب وَالموت؛ فالنَّاقة عنصرٌ رئيسٌ لا عِوَضَ عنه، في كتائب الموت السَّوداء، المُنْطَلِقَةِ إلى ساحة النِّزال، في وقت إِصْبَاحِ "الزُّهرة"، إلهة الحروب الدَّامية.

وتتكرَّر معاني الموت والدَّمار، في المواقف الشِّعريَّة المختلفة، الَّتي تُسَجِّلُ أبعاد الحركة الحيوانيَّة لرمز الرَّبَّة المحاربة، في غَيْرِ قصيدةٍ من قصائد الشَّاعر الجاهليِّ([2]).

وَيُسْهِبُ "الأعشى" في الوقوف على قضيَّة القرابين الجاهليَّة، المُتَمَثِّلَةِ في النِّياق النَّجيبة؛ سعياً لاستجلاب الخصوبة العميمة؛ فهذا ممدوح الشَّاعر "الْعُكْلِيُّ"، يهب النِّياق البيضاء، للأُمِّ الجاهليَّة العذراء، ومنهنَّ الحوامل في بداية حملهنَّ، وأخرياتٌ من الْعِشَارِ اللَّواتي مضى عشرة أشهر على إخصابهنَّ؛ فاختيار النِّياق بهذه الوضعيَّة الإخصابيَّة؛ كفيل بِحِفْظِ البركة، وَاسْتِبْقَاءِ النِّعمة([3]).

ويهب "قيسُ بن معد يكرب" ـــ أحد السَّادة المؤلَّهين ـــ ربَّة السَّماوات وَالأرضين، وعبَّادها المخلصين، مائةً من النِّياق الْمُخْتَارَةِ بدقَّةٍ وَعنايةٍ، وقد تراوحت بَيْنَ حوامل، وَأُخرياتٍ دَنَتْ وِلاَدَتُهُنَّ، كما يهب الفرس المقدَّسة، الجميلة المُكْتَنِزَةَ، وتتجلَّى قمَّة أعطياته العباديَّة، في هبته العظمى الَّتي بلغت ألفاً من أجود النِّياق الكريمة، إلى ذَوِي القتلى من ضحايا العبادة القتاليَّة، في المعارك الدِّفاعيَّة، وإلى كتيبة المعبد الأمويِّ، المكلَّفة بحماية الْحِيَاضِ وَدَفْعِ الأذى، عن الْحَرَمِ المقدَّس، وَيُعْلِنُ الرَّاهب ساعتئذٍ للرَّبَّة الكونيَّة الكبرى، في معبدها الأكبر، أنَّها هبات الملوك والعبَّاد لأَلَقِها السَّماويِّ، وأعطيات الزُّهاد لتجسيدها الوثنيِّ الأرضيِّ؛ فيكون الرِّضا الإلهيُّ، ويحلُّ الْخِصْبُ الأموميُّ، في الأرض الْمُتَعَطِّشَةِ للمـــاء المطريِّ([4]).

---

1) الرَّجْرَاجَةُ: الكتيبة كثيرة العدد. تُغْشِي: تُعْمِي ببريق سلاحها. أَكْنَافُهُنَّ: جَوَانِبُهُنَّ.

2) يُنظر: الأعشى: الدِّيوان، ص79، 96، 99، 172.

3) يُنظر: نفسه، ص75.

4) يُنظر: نفسه، ص85.

وقد سجّل "الأعشى" بخياله الخلّاق، صور الهبات الدّينيّة الكثيرة، والقرابين العديدة، الّتي ما فَتِئَ "الجاهليُّون" يُؤْثِرُونَ ربّتهم بها، في ليالي العشق الإلهيّة، والطّقوس الإخصابيّة العباديّة، الجارية في مَحَافِلِ الأمومة الوثنيّة([1]).

ويُمْعِنُ "الأعشى" في وصف النّاقة المحبّبة إلى قلبه؛ فهي ضخمةٌ كالقصر الملكيّ؛ وتدلُّ الضّخامة هنا على الْعِظَمِ الجسديّ، وَالْعُلُوّ الدّينيّ الرُّوحيّ، أو علَيْهما جميعاً، كما أنّهَا تقطع الْخَرَقَ دون كلالٍ أو ملل، ولها سنامٌ يُشْبِهُ الصّخرة الملساء، من ذات الصُّخور الْمُصَنَّعَةِ منها أوثان الأمومة؛ والّتي ترتدُّ جميعاً إلى الجبل المقدّس، مسكن الإلهة "عشتار" المبجّل، ويُعَدُّ ذلك استنساخاً للصُّورة المأثورة، في خطاب "الجاهليّين" الشّعريّ، حول ظَهْرِ الفرس الرّمز، الْمُنْمَازِ بنفس الصّفة، وَالْمُشَبَّهِ بذات التّشبيه؛ ممّا يُعَزِّزُ رمزيّتهما للأُمّ الجاهليّة الكبرى([2]).

ويجمع "زهير" بَيْنَ الصُّورة السّوداويّة، والوجوه الإخصابيّة، للنّاقة الأموميّة، فيقول([3]):

[من الطّويل]

فَتَعْرُكُكُمْ عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالِهَا وَتَلْقَحْ كِشَــافَاً ثُمَّ تُنْتَجْ فَتُتْئِمِ([4])

وهنا يقف الشّاعر على الوجه الأموميّ الأسود، في شَطْرِ البيت الأوّل، حين يُصَوِّرُ فِعْلَهَا التّدميريّ في الحرب الضَّرُوْسِ، الّتي تسلب الأرواح، وتطحن الأجساد؛ فكأنّها حينئذٍ دقيقٌ مطحونٌ بالرّحى، وَتَبْرُزُ الصُّورة الحركيّة الدّورانيّة، من خلال الحجر المقدّس؛ لِتُحِيلَنَا إلى فِعْلِ الطّواف الدّينيّ؛ الْمُؤَدّى حَوْلَ الصّنَمِ المركزيّ، وَالتّمثال الأموميّ، في المعبد الجاهليّ، وَيُطَالِعُنَا الشّاعر ــ في الشّطر الثّاني ــ بصورةٍ يمتزج فيها الْخِصْبُ بالموت؛ فقد شبّه الشُّرور الْمُتَوَلِّدَةَ، من رَهَجِ المعركة، بالأولاد النّاشئة، من أُمّهات النِّياق النّجيبة، الّتي تُلْقَحُ في السّنة مرّتَيْنِ، وتلد توأمَيْنِ؛ فالنّاقة تُوَلِّدُ الدّمار وَالطّلل الموات؛ الْمُسْتَحِيلَيْنِ بِفِعْلِ الرِّضا الأموميّ، على التّطهير الكهنوتيّ؛ إلى خِصْبٍ وَنَمَاءٍ مُقِيمَيْنِ.

وَيُمْكِنُنَا مطالعة صورة النّــاقة الْمُدَمِّرَةِ، رمز الرّبّــة الْمُحَارِبَةِ، في غَيْرِ صورةٍ من صُوَرِ "زهير" الشّعريّة، الْمُتَنَاثِرَةِ في ديوانه([5]).

---

1) يُنظر: نفسه، ص210، 217.

2) يُنظر: الأعشى: الدّيوان، ص209.

3) الدّيوان، ص82.

4) اللّقَاحُ: حمل الولد. الْكِشَافُ: أن تَلْقَحَ النّعجة في السّنة مرّتَيْنِ. الإتْآمُ: أن تلد الأنثى توأمَيْن.

5) يُنظر: ص54، 84.

وتعتلق ناقة "زهير" المثاليَّة، برموزٍ أموميَّةٍ عديدة، كالنُّجوم السَّماويَّة على سبيل المثال([1])، كما أنَّها تُشَاكِلُ البقرة الوحشيَّة، في صفة البياض؛ الْمُبِيْنَةِ عن الطُّهر الأموميّ، والأثر الإخصابيّ، لِلرَّحِمِ الحيوانيّ([2]).

وتتعدَّد الصُّور الْمُظْهِرَةُ لوظائف النَّاقة الإخصابيَّة، وصفاتها الأسطوريَّة، الْمُرْتَبِطَةِ بأفعال الإحياء الإلهيَّة، ويُصَوِّرُ الشَّاعر ــ في هذا الإطار ــ النَّاقة الأموميَّة، الَّتي تُشَارِكُ في سِقَايَةِ الجنَّة العشتاريَّة الْمَلآى بالنَّخيل([3])، كما يُظْهِرُ الشَّاعر البعد الجنسيَّ، في صورة النِّساء الغانيات، اللَّواتي أظهرن أعجازهنَّ؛ طَلَبَاً للنِّكاح، مُشَبِّهَاً إيَّاهنَّ بالنِّياق اللَّواتي حرصن على طَرَقِ الْفَحْلِ؛ لغايتي: الْحَمْلِ، والإنجاب؛ عوَضَاً عن الأجنَّة الَّتي أُلْقِيَتْ لِغَيْرِ تَمَامٍ([4]).

ويجد "طرفة بن العبد" في ناقته المثاليَّة؛ خَيْرَ عَزَاءٍ لِمُصَابِهِ الْجَلَلِ، الْمُتَمَثِّلِ في رحيل المعشوقة الكاهنة، وَغياب قواها الإخصابيَّة، عن الدِّيار العربيَّة، فيقول([5]):

[من الطَّويل]

وَإِنِّي لأُمْضِي الْهَمَّ، عِنْدَ احْتِضَارِهِ، بِعَوْجَــاءَ مِرْقَــالٍ تَــرُوحُ وَتَغْتَدِي([6])

ويمضي الشَّاعر في وصف ناقته المثاليَّة، في إثْرِ البيت السَّابق؛ فعظامها عريضةٌ كأنَّها ألواح التَّابُوتِ؛ ويدلُّ ذلك ــ ببساطة متناهية ــ على وظائفها الإلهيَّة الْمُدَمِّرَةِ، ممثَّلةً في استجلاب الموت ودواعيه الْمُتَنَوِّعَةِ، كما أنَّهَا تُشْبِهُ الْجَمَلَ ــ مقابلها الذَّكريَّ، الرَّامز لــ"هُبَلَ" الجاهليّ، أو "تمُّوز" السَّاميّ ــ وذلك في وَثَاقَةِ خَلْقِهَا، كما تُشْبِهُ النَّعامة في سرعة عَدْوِهَا، وقد اعتادت الرَّعي في وادٍ تَعَاوَرَتْهُ الأمطار؛ فأدَّت إلى نَمَائِهِ، وكَثْرَةِ نَبَاتِهِ، وهي تتمنَّع عن فَحْلِهَا، وتتدلَّل عليه، وَتُخْفِي عَجُزَهَا بِذَنَبٍ عَظِيمٍ، كما تَظْهَرُ وَافِرَةَ اللَّحم، قويَّةً في السَّيْرِ وَالْعَدْوِ الْمُتَوَاصِلَيْنِ، وقد شبَّه الشَّاعر ذَنَبَهَا بِجَنَاحَي نَسْرٍ أبيضَ؛ وهذا يُحِيْلُنَا على الفور إلى نُسُورِ "لقمانَ"، الَّتي امتازت عن سائر الخلائق، بامتلاكها سرَّ الخلود الأبديّ، كما تستدعي الصُّورة الآنفة إلى استشرافنا النَّقديّ، ما سجَّلته جدران المعابد الأموميَّة، في العقائد الدِّينيَّة البدائيَّة، من

---

1) يُنظر: نفسه، ص80.

2) يُنظر: نفسه، ص8.

3) يُنظر: نفسه، ص40.

4) يُنظر: زهير: الدِّيوان، ص33.

5) الدِّيوان، ص22.

6) الاحتضار: الحضور. العوجاء: النَّاقة الَّتي لا تستقيم في سَيْرِهَا؛ لفرط نشاطها. الْمِرْقَالُ: هــو بَــيْنَ السَّــيْرِ وَالْعَدْوِ.

صور النُّسور، ورسومٍ خاصَّةٍ بأجنحتها فقط، مُقابلَةً لتماثيل الإلهة الكبرى؛ فكان النَّسر الَّذي يَعتَاشُ على جُثَثِ الموتى، رمزاً للأُمِّ الكبرى، في وجهها الأسود الكئيب([1]).

وقد أدَّتِ النِّعم الأموميَّة الخضراء ــ الَّتي شكَّلت طعام النَّاقة البيضاء ــ إلى عِظَمِ لَحْمِ فَخذَيْهَا؛ فشَابَهَا بذلك مِصرَاعَي بَابِ قَصرٍ عَالٍ، مُملَّسٍ أو مُطوَّلٍ في الْعَرْضِ، وانتقل الشَّاعر إلى الأضلاع؛ ليُشَبِّهَهَا في صلابتها، ومتانتها، بِالْقِسِيِّ الْمَعْطُوفَةِ، كما أنَّ مرفَقَيْهَا متباعدان تَبَاعُدَ الدَّلوَيْنِ المملوئتَيْن بالماء الأمومِيِّ، عن جَنْبَي حَامِلِهِمَا القويِّ الشَّديد؛ أمَّا جَنْبَاهَا فكأنَّهما سَقْفٌ أُسْنِدَ بعض لَبِنِهِ إلى بعضٍ، وَهُمَا صلبان كالصَّخرة الأموميَّة الملساء، في حين يُشَبِّهُ الشَّاعر صلابتهما، وشدَّتهما، بالأرض الأمِّ، وتتَّسم عُنُقُهَا بالطُّول والانتصاب، كما ذَنَبُ السَّفينة الْمَاخِرَةِ في مَاءِ "دِجلَةَ"، وَخَدُّهَا أملسُ، مَلاَسَةَ الكتاب المقدَّس، وَمِشْفَرُهَا شبيهٌ بِجُلُودِ الأبقار الأموميَّة الْمَدْبُوغَةِ، في ملمحي: اللُّيونة، وَاستقامة القَطْعِ، وَإذا ما نظر المرء إلى عينيْها، التمس فيهما العطف الأمومِيَّ؛ الْمَرْئِيَّ في عيون البقرة الوحشيَّة الْمُطْفِلَةِ، وللنَّاقة أُذنان محدَّدتان تماماً كما للثُّور المقدَّس، وَقلبها يُشْبِهُ حَجَراً صلْبَاً، بَيْنَ حجَارَةٍ عَرِيْضَةٍ، وهي حين تتبختر في مِشْيَتِهَا، شبيهةٌ بالجارية الْمُتَبَخْتِرَةِ في رَقْصِهَا أَمَامَ سَيِّدِهَا، وَطُولُ ذَنَبِهَا كطول ذَيْلِ الثَّوب النِّسائيِّ([2]).

هكذا عرض لنا "طرفة" مثاليَّة ناقته الْمُخْصِبَةِ، مُسْتَدْعِيَاً للموقف الشِّعريِّ برمَّته، مجموعةً من الرُّموز الأموميَّة، الَّتي تُشَاكِلُ النَّاقة، في مثاليَّتها الفائقة، كالبقرة مثلاً، وقد كان حاضراً إلى جانبها ثَوْرُ الْوَحْشِ، الْمُكَمِّلُ للثُّنائيَّة الإلهيَّة الْمُخْصِبَةِ، مُجَسَّدَةً في "تمُّوز ــ عشتار"، وتتلوَّن الصُّورة بالبياض في غَيْرِ جزئيَّةٍ؛ لِتُعَبِّرَ عن الْبُعْدِ الإخصابيِّ للأمومة، في وجهها الأبيض السَّعيد، الْمُشْرِقِ على الكون العالميِّ؛ خِصبَاً، وَثَراءً، وَنماءً، ويستحضر الشَّاعر لغاية الدَّلالة على القوى الإخصابيَّة الأموميَّة ــ الَّتي ستكفل لبني البشر الخلود، من خلال ناقتها الْمُخْصِبَةِ ــ صورة النَّسْرِ الأبيض، الْمُجَسِّدِ فِكْرَةَ الْخُلُودِ الأموميِّ، وَالاستلاب الحياتيِّ، على الصَّعيد البشريِّ.

وتبقى النَّخلة المقدَّسة، وَالجنَّة المكرَّمة، حَاضِرَةً في الصُّورة المثاليَّة، للنَّاقة الأسطوريَّة، الَّتي تستأهل عناية الرَّبَّة الأكيدة، وَبركة أطعمتها الفريدة.

وقد استمدَّت النَّاقة الرَّمز من الصَّخر المقدَّس ــ مادَّة الدُّمى الوثنيَّة، وَالأرض الأمِّ ــ شدَّةً وَصلابةً، وَفَّرَتَا الحماية لها وَلكاهنها، في مسالك الصَّحراء الْوَعِرَةِ، أثناء الرِّحلات الكهنوتيَّة الإخصابيَّة؛ فالنَّاقة وسيلة الشَّاعر الصَّلبة؛ لتحدِّي نَوَائِبِ الدَّهر وَشَدَائِدِهِ الْمُحْدِقَةِ، بالعبَّاد وَسائر الكهنة.

---

1) ينظر: السَّوَّاح: لغز عشتار، ص149، 207.

2) ينظر: طرفة: الدِّيوان، ص22 ــ 29.

وتغدو المشاكلة العظمى، بَيْنَ النَّاقة الكبرى، وَالجارية المثلى، نهايةً فضلى، في سياق النَّماذج الأسطوريَّة العليا، القائلة برمزيَّة الحيوان المُخْصِب للمرأة النَّاضجة، الضَّالِعَةِ بفنون الجنس، الْمَاهِرَةِ بأساليب الإغراء، الْجَالِبَةِ للخصوبة وَالنَّماء.

((ولعل صورة النَّاقة البالغة الخصوبة كما وردت في معلقة طرفة، تنتظم في إطار منهجه العقلي وموقفه الحياتي، بحيث نراها تشفُ عن تطلع حيوي نحو المعاناة المتوترة، وبحث عن الانفعال الخصب، واستغراق تفصيلي في تأمل الحياة المنبعثة من جنبات النَّاقة هذه))([1]).

وتستأهل النَّاقة الرَّمز، بعد كُلِّ ما قدَّمته للمحفل الدِّينيِّ الأموميِّ، من الأفعال الْجِسَام؛ أنْ ترعى في الجنَّة الأموميَّة الخضراء؛ حيث الماء، وَالكلأ، وَالشَّجر الكثيف الملتفُّ، برعايةٍ نجميَّةٍ، من لدن التَّبدِّي الأموميِّ السَّماويِّ، ممثَّلاً في "الشَّمس"، وَ"القمر"([2])، وقد ردَّ قوم "طرفة" الْعِشَارَ عن الرَّعي؛ حتَّى يظهر الْخِصْبُ الرَّبيعيُّ، في الْمَرْعَى الأموميِّ، عقِبَ نزول الْغَيْثِ السَّماويِّ([3])؛ ممَّا يدلُّ على مكانة النَّاقة العليَّة، وَمنزلتها القداسيَّة، في العقيدة الجاهليَّة.

وقد شكَّلت النَّاقة المقدَّسة، أهمَّ قرابين "طرفة"، في معابد الأمومة، ساعة انعقاد الطُّقوس الإخصابيَّة اللَّيليَّة؛ فيمتزج الْجَزْرُ بالجنس وشرب الصَّبوح؛ لغاية استدرار الأمواه الأموميَّة، واستعادة الخصوبة الكونيَّة([4]).

ويفخر "طرفة" بعادة السَّفح المقدَّسة، وتقديم القرابين من النِّياق المكرَّمة، وَاصِفاً نفسه وقومه بالسَّخاء والتِّلقائيَّة، في تلكم العادة العباديَّة([5]).

وتمتزج طقوس سفح النِّياق المقدَّسة بِالْمَيْسِرِ؛ لغاية اختيار أكرمها وأكثرها سمنةً؛ وَالْكَرَمُ عُلُوٌّ؛ أمَّا السِّمنة فخصوبةٌ، وَكلاهما صفتان ملازمتان لربَّة الخصوبة وَالحياة، في سائر تجسيداتها الأرضيَّة، وَتبدِّياتها السَّماويَّة([6]).

ويلتفت "الحارث بن حلِّزة" إلى عاطفة الأمومة في النَّاقة الرَّمز، حين تعطف على غَيْرِ وَلَدِهَا؛ لِعقْرِ أُمِّهِ في طَقْسِ السَّفْحِ القربانيِّ، وَذلك في إطَارِ الْعَادَةِ المعروفة بِـ"الإِرْآمِ"([7]).

ويقف الشَّاعر الجاهليُّ على ملمحٍ إخصابيٍّ، في جسد الحيوان الأسطوريِّ، ممثَّلاً في دَرِّهَا اللَّبن الوفير، من ضِرْعِهَا المبارك؛ وبذلك شكَّلت النَّاقة ــ الَّتي حملت في رَحِمِهَا الجنين

1) الحسين: إنتربولوجيَّة الصُّورة والشِّعر العربيُّ قبل الإسلام، ص239.

2) يُنظر: طرفة: الدِّيوان، ص47.

3) يُنظر: طرفة: الدِّيوان، ص68.

4) يُنظر: نفسه، ص38، 39.

5) يُنظر: نفسه، ص56، 59.

6) يُنظر: نفسه، ص61.

7) يُنظر: الدِّيوان، ص56.

الأثير، والَّذي مضى على تَخلُّقِهِ عشرة أشهرٍ ــ خيْرَ غنيمةٍ للخاطف المُغيْرِ؛ لأنَّه سينعم بلبنها ونتاجها من الولد؛ ولذلك كانت النَّاقة المُخْصِبَةُ، في الأرض المُجْدِبَةِ، غاية كُلِّ مُرِيْدٍ، وطُلْبَةَ الفارس الشَّديد؛ مَهْراً لخصوبة صاحبة الطُّهر، والعفاف، والعمر المديد(1).

ويُذْكَرُ أنَّ لفظة "عِشَارٍ"؛ تُحِيلُنَا إلى التَّسمية المألوفة، للرَّبَّة المعشوقة، في معابد الأمومة، ممثَّلةً في "عشتار"، ربَّة الخصوبة والازدهار، وخَيْرِ النِّياق الــ"عِشَارِ".

وقد ذكر "الحارث" خبر الإبل البيضاء الكريمة، الَّتي حَبَاهُ إيَّاها "ابْنُ مَارِيَةَ"؛ لجهوده العظيمة، في استجلاب الخيرات الأموميَّة العميمة؛ فكانت الحيوانات المقدَّسة، خَيْرَ الهدايا المُقَدَّمَةِ للكهنة، على ولائهم للنِّظام الملكيِّ، ومَظَاهر القُدْرَةِ الأموميَّة(2).

أمَّا "عبيد بن الأبرص"؛ فَتُسَرِّي ناقته عنه الهمَّ، وتُنْسِيْهِ لوعته والألم؛ النَّاجم عن فراق المحبوبة "فاطمة"(3)، ونأْيِ "سلمى" عنه(4)، ورحيل المرأة المثاليَّة، عن الدِّيار الَّتي أَقْفَرَتْ بغيابها(5).

وقد أحبَّ "عبيد" ناقته المثاليَّة، عظيمة السَّنام(6)، خفيفةً سريعةً، كالثَّور الوحشيِّ، الَّذي يجوب الأرض الواسعة ليلاً(7)، ولا بدَّ من نشاطها، وقوَّتها(8)، وبياضها، الشَّبيه ببياض الأبقار الأموميَّة(9).

ونجد في تضاعف ديوان "عبيد"، صورةً إخصابيَّةً شائقةً، تُبِيْنُ عن بركات النَّاقة الأموميَّة، ووظائفها الإحيائيَّة، في العقائد الدِّينيَّة الجاهليَّة؛ حيث تتموضع النُّوق "الْعِشَارُ" بَيْنَ أعلى السَّحاب وأسفله، وهي شديدة التَّحْنَانِ والْعَطْفِ، ويتجلَّى عَطْفُهَا في تنزُّل الأمطار الأموميَّة(10)؛ وتُحِيلُنَا تلكم الصُّورة الشِّعريَّة؛ إلى صورة البقرة السَّماويَّة، المَعْهُوْدَةِ في أساطير "السَّاميِّين" ونقوشهم الأثريَّة، حين يجتمع العبَّاد حولها، يرجون بركتها، ويطلبون خِصْبَهَا، من خلال حليبها، أو بركة مائها.

---

1) يُنظر: نفسه، ص65، 66.

2) يُنظر: نفسه، ص50.

3) يُنظر: الدِّيوان، ص69.

4) يُنظر: نفسه، ص93.

5) يُنظر: نفسه، ص100.

6) يُنظر: نفسه، ص87.

7) يُنظر: نفسه، ص66، 99.

8) يُنظر: نفسه، ص111.

9) يُنظر: نفسه، ص30.

10) يُنظر: ص46.

وَتُذَكِّرُ النَّاقة الرَّمز "عمروَ بن كلثوم" بالمعشوقة الرَّاحلة، فيقول[1]:

[من الوافر]

تَذَكَّرْتُ الصِّبَا وَاشْتَقْتُ لَمَّا ... رَأَيْتُ حُمُولَهَا أُصُلاً حُدِينَا[2]

وَيُعَوِّضُ الشَّاعر اختفاء المرأة الغانية، وقواها الإخصابيَّة الفانية، عن الصُّورة الحركيَّة البائنة، بحضور بديلها الموضوعيِّ، ممثَّلاً في النَّاقة المقدَّسة، رمز الرَّبَّة الرَّاحلة، حين يَسُوقُهَا حَادِيْهَا وَقْتَ الْعَشِيِّ، وهو ذات الوقت الَّذي شَهِدَ وِصَالَهُ الْحِسِّيَّ، بالجسد الأنثويِّ المثاليِّ.

وقد قَرَنَ "عمروُ بن كلثوم" النَّاقة الرَّمز بالحرب الضَّرُوسِ؛ حيثُ شَبَّه الحرب الطَّاحنة بَيْنَ الخصوم الألدَّاء، بالنَّاقة الْحُبْلَى، الْمُنْتِجَةِ قِتَالاً مَحْمُوْمَاً، شَمِلَ الأعداء بالموت، وَعمَّهم بالدَّمار[3].

ولم يجد "عمروُ بن كلثوم" حَرَجَاً، في التَّضحية بالنَّاقة الرَّمز؛ لغاية الحصول على الخمرة المقدَّسة ــ شراب العبَّاد، وَالملوك، وَالآلهة، على السَّواء ــ لتكونَ مِحْوَرَ الطَّقْسِ اللَّيليِّ الإخصابيِّ الرَّئيس[4].

ومُجْمَلُ القول: إنَّ النَّاقة صُوِّرَتْ من جوانبها المثاليَّة المتعدِّدة، الْمُبِيْنَةِ عن وظائفها الإخصابيَّة، وواجباتها التَّدميريَّة؛ أمَّا الخصوبة فباديةٌ من خلال كونها بديلة المرأة الْمُخْصِبَةِ؛ ممَّا يعني اضطلاعها بقسطٍ من وظائفها الإحيائيَّة، على ظهر البسيطة؛ فهي تجلب للعبَّاد اللَّبن الأموميَّ الوفير، وَالولد الَّذي يكثر به القطيع الكبير، أضِفْ إلى ذلك دورها في استجلاب المطر الأموميِّ؛ الْمُستَحِيلِ ربيعاً وجناناً خضراء على الصَّعيد الأرضيِّ؛ فَتُضْحِي تالياً مَرْعَاهَا الْمُحَبَّبَ الأثير.

((فالنَّاقة إذن، هي الموجود العظيم في حياة العربي. وبحضورها يتم تعويض المفقود: الماء والكلأ أي الخصوبة الَّتي تمرع بالحياة))[5].

كما شاركت النَّاقة الشَّاعر الجاهليَّ، بطولة الارتحال الإخصابيِّ، في القسم البنائيِّ الْمُلْتَزِمِ من القصيدة[6]؛ لغاية استجلاب الخصوبة الأموميَّة الغائبة، وَالمظاهر الحياتيَّة الذَّاهبة؛ فقد أحسَّ

---

1) الدِّيوان، ص65.

2) الْحُمُولُ: الإبل تحمل الأثقال. الأُصُلُ: مفردها أصيلٌ، أيْ الْعَشِيُّ. الْحِدَاءُ: السَّوْقُ.

3) يُنظر: الدِّيوان، ص29.

4) يُنظر: نفسه، ص43.

5) الحسين: إنتربولوجيَّة الصُّورة والشِّعر العربيُّ قبل الإسلام، ص232.

6) يُنظر: ستيتكيفتش، ياروسلاف: الاسم والنَّعت ــ لغة الاصطلاح في تسمية الحيوان ورموزه في الشِّعر العربيِّ القديم ــ مجلَّة فصول، 14: 2/ 1995م، ص176.

الشّاعر الكاهن ((بالضعف أمام هذه الطبيعة وما يتهدده فيها من أخطار، وكان بحثه الدائب عن القوة الّتي تدفع عنه غائلة هذه الأخطار، فوجد في ناقته القوية ما يعينه على مواصلة حياته بالارتحال عليها من مكان إلى آخر بحثا عن الماء والكلأ ...))([1]).

وَفِيْ هذا السّياق، لا يمكن أن نجد شاعراً جاهليّاً ((ممن وصفوا النّاقة لم يتخلص إلى وصفها بتسلية الهم وقطع اللبانة والتعزي. وصرم الحبل مرة واحدة ـ على الأقل ـ أو مراراً ـ على الأغلب ...))([2]).

وشاركت النّاقة الرّمز بقوّة، في فِعْلِ القتل الأمومي؛ فسعت بفرسان القبيلة، والذّخائر الثّقيلة، إلى ساحات الموت؛ أمّا الأعداء فساقتهم إلى الْحِمَامِ، وَأذاقتهم بَأْسَ ربّتها صاحبة اللّثام([3]).

وقد ظهرت العلاقة الوثيقة بَيْنَ النّاقة الرّمز، وَالنّخلة المقدّسة، كما ارتبطت بالظّباء وَالأبقار الأموميّة، واشتركت معها جميعاً، في ملامح: الطّول، وَالبياض، وَالسّرعة، وَالقوّة، في إطار المثاليّة التّوصيفيّة، الّتي أسهب الشّاعر الجاهليُّ في شرح مفرداتها، وَإبانة جزئيّاتها، وكَشْفِ تمظهراتها؛ لِرَسْمِ الصّورة الكلّيّة، للنّاقة الأسطوريّة، من حيث مِيزَاتِهَا الْخَلْقِيَّةِ، وَمحاسنها الجسديّة، وَقواها الضّدّيّة؛ فأضاف إلى الوصف السّابق أوصافاً عديدةً؛ موجزها: التّحفّز، وَالصّبر، وَاكتناز اللّحم، وَضخامة السّنام، وَملاسته، وَتباعد الجانبيْن، وَصلابة العظام، وَقوّة القلب، وَمتانة الجسم، إلى غيرها من الصّفات الجزئيّة، الّتي وقفنا عليها في حينه.

وكانت صورة النّاقة الرّمز ((تتكسر في ثلاث مرايا، وتعكس ثلاثة محاور كبرى، وهي:

- محور المرأة، وهي أظهرها، وأهمها، وترتبط في الوجدان والنّفس وتعلق بالقلب.
- محور النّاقـة، وهي قوام حياته، ومنتهى أمله وأحاسيسه وترتبط بالاهتمام والإعجاب.
- محور الفرس، وهي الظل الثاني للناقة، ووجهها المقابل، وترتبط بالفخر والتباهي، وبالإعزاز والإجلال.

وتداخلت هذه المحاور والتقت جميعها عند المحور الجمالي ...))([1]).

---

1) حمّودة، سعد سليمان: لغة التّصوير الفنّيّ في شعر النّابغة الذّبيانيّ، دار المعرفة الجامعيّة، مصـر، (د. ت)، ص13.

2) روميّة، وهب: الرّحلة في القصيدة الجاهليّة، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، لبنان، ط2، 1979م، ص57.

3) ينظر: الحسين: إنتربولوجيّة الصّورة والشّعر العربيُّ قبل الإسلام، ص313 ـ 316 ، "صورة النّاقة ـ ربّة الحرب".

وقد أهّلها ذلكم؛ لأنْ تحظى باهتمام "الجاهليّين"، شعراءً، وكهنةً، وعابدين؛ فشكّلت محور التّضحية القربانيّة، في المعابد الأموميّة الوثنيّة، كما اعتُبِرَتْ الهديّة الأثيرة، وَالْعَطيّةَ الجزيلة، من لدن الملك الْمُؤَلّه، إلى الكاهن العابد، ومُتَنَسّكِ الأمومة، الْحَافِلِ بالعذارى الْمُتَرَقّبَاتِ تناول لحمها؛ إيماناً منهنّ ببركتها الإخصابيّة، وَأملاً في الخيريّة الجنسيّة، وَتعزيز القوى التّناسليّة.

ويمكننا تفسير الأعطيات الجاهليّة، من النّياق المثاليّة؛ على أنّها عطاءٌ قربانيٌّ، وَفداءٌ عباديٌّ، لكنّ الغايات الذّاتيّة، والمتطلبات النّفعيّة، أسهمت إلى حَدٍّ كبيرٍ في ترسيخ تلكم الطّقوس الجاهليّة؛ فأقدم بعض "الجاهليّين" على تأديتها بصورةٍ قصديّة، في مظاهر عقديّة جهريّة، تتناسب ووظائفهم الكهنوتيّة الملكيّة؛ ليتمثّلَ اللاّحق عادة السّابق؛ ولِتُضْحِيَ الأعطية أثَرَاً عِبَادِيّاً، وَمَلْمَحَاً تنمويّاً، وَتَوَسُّلاً بشريّاً؛ توخّى "الجاهليّون" منه؛ كِفَايَةَ الْغِذَاءِ، وَتَمَامَ السّقَاءِ، وَدَفْعَ الْبَلاَءِ، وَشِفَاءَ الْوَبَاءِ، وَبَرَكَةَ الآلاَءِ، وَإِمْطَارَ السّمَاءِ.

ودلّت أسماء النّاقة المقدّسة، على واجباتها المبجّلة، الْمُلْقَاةِ على عَاتِقِهَا، في إطار العقيدة الجاهليّة، وَالمجامع الكهنوتيّة، وَالمعابد الأموميّة؛ لاستجلاب الخصوبة وَالحيوات، وَتذليل العقبات وَالصّعوبات؛ فَهِيَ: "الشّمِلّةُ"، وَ"الْجَسْرَةُ"، وَ"الأَدْمُ"، وَ"الْفَخْمَةُ"، وَ"الْعَوْجَاءُ"، وَ"الْخَرِقُ"، وَ"اللّقَاحُ"، وَ"الْجَزُورُ" ... إلخ، وقد اكتسبت النّاقة تلكم الأسماء وَالصّفات، من مثاليّتها الأسطوريّة، الْمُبِيْنَةِ جوانبَ: قوّتها، وَنشاطها، وَإخصابها، مُؤَطّرَةً في الثّنائيّة الأموميّة الخالدة، بوجهيْها: الأبيض، وَالأسود.

1) عبد الله: خصوبة القصيدة الجاهليّة، ص363.

الْمَطْلَبُ التَّاسِعُ: الْمَرْأَةُ = النَّجْمَةُ:

تربَّعت "الزُّهرة" على رأس الهرم الإلهيِّ السَّماويِّ، ممثَّلاً في "الشَّمس ـــ القمر ـــ الزُّهرة"، الكائن في صميم "الميثولوجيا" الجاهليَّة؛ فصدح الشُّعراء بها في كُلِّ موقفٍ شعريٍّ، وَمَقَامٍ فكريٍّ، ومجلسٍ دينيٍّ؛ وكانت موضع اهتمامهم، في حِلِّهِمْ وتِرْحَالِهِمْ، وفي فَرَحِهِمْ وأَتْرَاحِهِمْ، وفي شتَّى أنديتهم ومحافلهم.

وتبدَّت "الزُّهرة" العربيَّة لعبَّادها في وقتَيْن جليلَيْن، واضطلعت في كُلٍّ منهما، بوظائف إخصابيَّةٍ أو تدميريَّةٍ؛ فهي في المساء راعيةٌ للفسق، واللَّذَّة، والجنس، والسُّكر؛ وَيُشَكِّلُ ظهورها في ساعات الصَّباح، إعلاناً بانتهاء طقوس الإخصاب الجنسيِّ، والشَّراب اللَّيليِّ، وانطلاق فعاليَّات الوظائف الحربيَّة الْمُتَمَظْهِرَةِ، في المعارك الأموميَّة الْمُدَمِّرَةِ؛ حيثُ يُؤَيِّدُ العبَّاد فيها بِنُصْرَةِ الرَّبَّةِ الْمُحَارِبَةِ، كما تُوَجِّهُ سيوف الموت العشتاريَّة، إلى رقاب العصاة المذنبين، لكنَّ الصُّورة السَّوداويَّة، للنَّجمة الصَّباحيَّة، ليست هي الوحيدة؛ فهناك جانبٌ إخصابيٌّ؛ يتمثَّل في رعاية الرِّحلة الكهنوتيَّة؛ السَّاعية للبحث عن ماء الحياة وَالخلود.

وقد ظهرت "الشَّمس" في الخطاب الشِّعريِّ الجاهليِّ؛ تكريساً لفكرة الأمومة الكونيَّة الخلاَّقة، الَّتي أنجبت باتِّحادها مع الذَّكر القمريِّ، "الزُّهرة" المثلى؛ فورثت الوليدة المقدَّسة وظائف والديْها النَّيِّرَيْنِ، وقدراتهما الإخصابيَّة، بثنائيَّاتها: الذَّكريَّة، وَالأنثويَّة؛ وَلذلك كانت قَادِرَةً على خَلْقِ العوالم الكونيَّة كافَّةً، بِذَاتِيَّتِهَا الأَحَدِيَّةِ، وَكَيْنُونَتِهَا الْمُفْرَدَةِ.

أَمَّا التَّشبيهات الدِّينيَّة الْمُؤَسْطَرَةُ، الَّتي تُؤَكِّدُ أنثويَّة القمر؛ ففيها من البدائيَّة ما فيها، إنَّها تشكيلٌ للفكرة الدِّينيَّة، بالصِّيغة الشِّعريَّة، في أُطُرِهَا الأَوَّليَّة، وعودةٌ للنَّماذج العليا الَّتي وحَّدت بَيْنَ الأُمِّ الكونيَّة، وَالتَّرميز القمريِّ، في خُصُوبَةِ الأَرْضِ، ونَمَاءِ الزَّرْعِ، وَامتِلاَءِ الضَّرْعِ.

ثُمَّ ((توجت الثقافة الذكرية انتصارها بإجلاء عشتار عن القمر وإعطائها كوكب الزُّهرة، ثالث الأجرام المنيرة في السماء. وصار القمر تجسيداً لإله مذكر هو الإله "سن" في بلاد الرافدين وأشباهه في الثقافات الأولى))([1]).

وقد سيطرت الهالة الأموميَّة، على العقيدة الجاهليَّة، وَتَمَظْهَرَتْ صُوَرُهَا الجماليَّة، في التَّجسيدات النَّجميَّة؛ فَرأى "الجاهليُّون" أُمَّهم الكبرى، في كُلِّ كوكبٍ سماويٍّ، وترميزٍ نَجْمِيٍّ، في تجميعٍ صُوَرِيٍّ حيٍّ، لأَيْقُونَةِ الجمال الأموميِّ الكونيِّ.

---

1) السَّوَّاح: لغز عشتار، ص98.

وَيُصَرِّحُ "امرؤ القيس" بذلكم، عندما يُعَبِّرُ عن خَلَجَاتِ قَلْبِهِ، المُتَوَلِّهِ عِشْقَاً بـــ"هُرَيْرَةَ" و"فَرتَنِي"، اللَّتَيْن أفنَتَا شَبَابَهُ، ويقول(1):

[من الطَّويل]

أُغَادِي الصَّبُوحَ عِنْدَ هِرٍّ وَفَرتَنِي وَلِيداً وَهَلْ أَفْنَـــى شَبَابِيَ غَيْرُ هِرٍّ

فقد قضى الشَّاعر الجاهليُّ بِرِفْقَةِ المعشوقتَيْن الرَّائعتَيْن، أجمل ليالي العمر، وأفضل ساعات اللَّذَّة الإلهيَّة، وكانت الخمرة الإلهيَّة محوراً رئيساً، في الطَّقس الإخصابيِّ، الَّذي يبتدىء بالظُّهور المسائيِّ لـــ"الزُّهْرَةِ"، وينتهي بالتَّبدِّي الصَّباحيِّ للنَّجمة المقدَّسة ذاتها.

وقد ربط الشَّاعر بَيْنَ الْخَمْرَةِ ونجمة الصَّباح؛ للتَّأكيد على رمزيَّة النَّجمة السَّماويَّة، للأُمِّ الجاهليَّة من جهةٍ؛ ولترسيخ قداسة المشروب الإلهيِّ من جهةٍ أخرى؛ فاتِّصال الخمر بالإصباح المقدَّس، له دلالاته الطَّقسيَّة، والاعتقاديَّة، الَّتي ((تربط بين الخمر وربته كوكب الزُّهرة، الَّتي وصفها العرب "بالبياض والحسن والبهجة"، وأضافوا إليها صفات الطرب .والسرور، واللهو، واعتقدوا، أن النظر إليها يجلب الفرح، ويخفف تباريح الحب والعشق، واعتقدوا أنها تثير غرائز الجنس، وأنها لطغيان أنوثتها تسبب الفرقة بين المحبين لما تملكه من سحر على الرجال))(2).

فوظيفة "الزُّهرة" الإخصابيَّة، تتمثَّل في رعايتها لِكُلِّ الأفعال العباديَّة، على الصَّعيد الأرضيِّ؛ لغائيَّة استحضار الْخِصْبِ الأموميِّ؛ وهي بذلك تُمَثِّلُ الحضور السَّماويَّ للرَّبَّة الكبرى؛ الضَّالعَةِ بتسهيل النِّكاح، وَإِشَاعَةِ الجنس الْبَوَّاحِ.

وَيُشَارِكُ "امرؤ القيس" خلاَّنه، طقس الشَّراب المقدَّس، حتَّى ساعات الصَّباح المباركة، وتدلُّ جماعيَّة الطَّقس؛ على جمعيَّة المعتقد الجاهليِّ، في إخصابيَّة الشَّعائر اللَّيليَّة البَهِيْجَةِ(3).

ويصف الشَّاعر الجاهليُّ تمتُّعه بالمرأة الحسناء، مُمَثِّلَةِ الإلهة الخضراء؛ فيجد من لذَّة فمها وريقها ما يجد، في ذات الوقت الَّذي تتبدَّى فيه النَّجمة العشتاريَّة "الزُّهرة"، في وسط الفضاء السَّماويِّ، بوصفها راعية الطَّقس الجنسيِّ الإخصابيِّ(4).

وينتشي "امرؤ القيس" بِذِكْرِ ديار "هِنْدَ"، و"الرَّبَابِ"، و"فَرتَنِي"، وَيُشَبِّهُ نفسه حينئذٍ بالسَّكران الْمُتَرَنِّحِ، تحت تأثير الْخَمْرَةِ الإلهيَّة، في وقت الإِصْبَاحِ المقدَّس(5).

---

1) الدِّيوان، ص99.

2) الحسين: إنتربولوجيَّة الصُّورة والشِّعر العربيُّ قبل الإسلام، ص189.

3) يُنظر: الدِّيوان، ص153.

4) يُنظر: نفسه، ص156.

5) يُنظر: نفسه، ص163.

وتظلُّ "الزُّهرة" حاضرةً حتَّى طقس الصَّيد القرباني، الَّذي عادةً ما تُستَهلُّ شعائره التَّنفيذيَّة، مع إشراق الأنوار الصَّباحيَّة، وبداية الظُّهور الميمون للنَّجمة الكبرى "الزُّهرة"، ويرصد الشَّاعر في الصُّورة الكلِّيَّة شروق "الشَّمس"؛ الَّذي يُوحِي بظهور الأمِّ العظمى، في ترميزٍ نَجْمِيٍّ آخرَ، يتَّسم بطابع القداسة([1]).

ويمتدُّ التَّجسيد النَّجميُّ الرَّمزيُّ ــ لربَّة الجمال والجنس ــ ليشملَ النُّجوم كافَّةً، حين تُزَيِّنُ السَّماءَ في ساعات اللَّيْلِ، الْخَبيئَةِ بأفعال الجنس، وحركات اللَّذَّة؛ فَيَتَبَدَّى إخصابها مع تَبَدِّي الأنوار الإلهيَّة الصَّباحيَّة([2]).

ويخصُّ "امرؤ القيس" "الثُّرَيَّا" بقسطٍ من العناية التَّصويريَّة، حين يتجاوز الأحراس في مغامراته الغراميَّة اللَّيليَّة؛ لغاية اللِّقاء بالمعشوقة المثلى "فاطمة"، ويبدأ حينئذٍ بمغازلتها وإغوائها؛ لتُشَارِكَهُ طقس الجنس المقدَّس، في وقت تبدِّي "الثُّرَيَّا" في عُرْضِ السَّماء، كما يتبدَّى الْوِشَاحُ الأموميُّ، الَّذي رُصِّعَ بَيْنَ جَوَاهِرِهِ وَخَرَزِهِ بِالْعَسْجَدِ([3]).

وَيُضِيفُ "عنترةُ بن شدَّادٍ" قيمةً دينيَّةً أخرى، تتمثَّل في وظيفة "الزُّهرة" التَّدميريَّة، حين ترعى المعارك والحروب القتاليَّة، إبَّان ظهورها صباحاً؛ فتنتصر عبَّادها الْمُخْبِتِيْنَ؛ وَتَسْحَقُ اللِّئَامَ الْغَادِرِيْنَ، وفي هذا السِّياق "الميثولوجيِّ"، يصف "عنترة" إِغَارَةَ الخيول المقدَّسة، على موضع ماءٍ لِــ"بَنِي تَمِيْمٍ"، ويَقول([4]):

[من الكامل]

وَغَدَاةَ صَبَّحْنَ الْجِفَارَ عَوَابِسَاً ... يَهْدِي أَوَائِلَــهُنَّ شُعْثٌ شُزَّبِ([5])

فبدأت وقائع اليوم الحربيِّ "جِفَارٍ"، في ساعة التَّبدِّي المبارك، للنَّجمة الصَّباحيَّة "الزُّهرة"، وشاركت الخيل المقدَّسة الرَّمز السَّماويَّ، فعل القتل والتَّدمير، في صفوف الأعداء المشمولين بغضبها وَنَقمتها؛ والهدف ــ بلا ريبٍ ــ حِيَازَةُ الرَّحمة المائيَّة الأموميَّة في ذلكم المكان.

وَيُشِيعُ صوت الصَّاد "ص" الصَّفيريُّ ــ الَّذي استُهِلَّ به المفتاح الشِّعريُّ "صَبَّحْنَ" ــ في الصُّورة بكلِّيَّتها، ضجيجاً عجيباً؛ يُحِيلُنَا على الفور للضَّجَّة المسموعة في ميدان القتال؛ جرَّاء التقاء السُّيوف بالسُّيوف، وتراكض الخيل، وتزاحم المقاتلين، وتعالي صيحات النَّفير والتَّحفيز.

---

1) يُنظر: امرؤ القيس: الدِّيوان، ص116.

2) يُنظر: نفسه، ص130.

3) يُنظر: نفسه، ص39.

4) الدِّيوان، ص255.

5) الْجِفَارُ: موضع ماءٍ لبني تميم.

كما يدلُّ صوت الباء "ب" الانفجاريُّ، على حجم فعل الفرس التَّدميريّ؛ الَّذي أحال الأعداء إلى جثث وأشلاء؛ فهيَ بمثابة القنبلة الحديثة، ولا غرابة في أن تُسَمَّى جماعة الخيل في الزَّمن الجاهليّ بالـ"قُنْبُلَة"، على نحو ما رأينا في النَّتاج الشِّعريّ؛ لمعرفة "الجاهليِّين" بأثرها التَّدميريّ، المُكَرَّسِ بقوَّةٍ في صوت الباء "ب" الانفجاريّ، المُتَمَوْضِع في مركز الكلمة العربيَّة، تَمَوْضُعَ الأمومة في المركز الكونيّ.

ويتكرَّر مشهد الإغارة الصَّباحيَّة، على الأعداء المقاتلين، في ديوان "عنترة"؛ فيُوقِعُ الشَّاعر الفارس في الأعداء مَقْتَلَةً عَظِيمَةً؛ يذهب ضحيَّتها كثيرٌ منهم؛ فتسيل دماؤهم حتَّى تختلطَ بمياه الغدران؛ وتقوم الأبقار الوحشيَّة الأموميَّة بالتَّشفِّي من قتلى الأعداء، في مَشْهَدِ استِعْلاءِ الحيوان المقدَّس، وزَهْوِهِ بانتصار الكاهن المبجَّل([1]).

ويُصَرِّحُ "عنترة" بالعلاقة الوثيقة، بَيْنَ البيت الأموميّ الأرضيّ، والنَّجمة السَّماويَّة المركزيَّة، قائلاً([2]):

[من الوافر]

وَلِي بَيْتٌ عَلاَ فَلَكَ الثُّرَيَّا ... تَخِرُّ لِعُظْمِ هَيْبَتِهِ الْبُيُوتُ([3])

فالشَّاعر الفارس يفخر بمكانته العليَّة، على الصَّعيد الأرضيّ؛ ذلك أنَّه فارس القبيلة، الْمُدَافِعُ عن حِيَاضِهَا، وَحِمَى إلهتها الكبرى؛ وبذلك استحقَّ الفضل الأموميَّ؛ بزعامة بيتها الأرضيّ، ذي المكانة السَّامِقَةِ، بَيْنَ البيوت الوثنيَّة الأرضيَّة كافَّةً؛ فقد عَلاَ مَدَارَ النُّجوم الَّتي أحاطت به، ودارت دورتها الفلكيَّة حوله؛ فالشَّاعر يُشِيرُ ــ لا محالة ــ إلى الحضور الأموميّ السَّماويّ، الَّذي يُمَثِّلُ المركز للكواكب الطَّوَّافة حوله.

ففكرة الدَّوران ملازمةٌ للفارس الرَّاهب على الدَّوام؛ حيث يطوف العبَّاد حول الدُّمى الأموميَّة، الشَّاخِصَةِ في المعبد الأرضيّ، كما تُقَدِّمُ النُّجوم مظهري: التَّقديس، والإعزاز، للأمومة السَّماويَّة، بالدَّوران حول نجمها العظيم "الشَّمس"، وتبقى التَّجسيدات الرَّمزيَّة ــ نَجْمِيَّةً كانت أم وثنيَّةً ــ المركز الَّذي يستلهم منه العبَّاد، سُبُلَ الْخَيْرِ، والبركة، والرَّشاد.

ويربط الشَّاعر الجاهليُّ بَيْنَ مظهرٍ من مظاهر الأنوثة الأرضيَّة، والأَلَقِ الأموميّ السَّماويّ؛ فيُصَوِّرُ جانباً من الْحُسْنِ الأنثويّ، ممثَّلاً في القلادة البهيَّة، الَّتي تقلَّدتها في نَحْرِهَا

1) يُنظر: ص33، 52.

2) نفسه، ص31.

3) فلك الثُّريَّا: مدار النُّجُوم.

فزيَّنته، وأضافت إلى الصُّورة المثاليَّة رونقاً مميَّزاً، ويُشَبِّهُ الشَّاعر ــ في هذا السِّياق ــ القلادة المصنَّعة من الَّلآلئ، وَالدُّرِّ، وَالْعَسْجَدِ، بنجوم "الثُّريَّا" السَّبع([1]).

ويقرن "عنترة" في موقفٍ شعريٍّ آخرَ، بَيْنَ النِّساء وَالإلهة "الشَّمس"، من خلال تسميتهنَّ بــ"الشُّمُوْس"([2])؛ ذلك أنَّ النِّساء العابدات اكتسبن صفتي: الإِشْرَاقِ، وَالْبَهَاء؛ بفضل جمالهنَّ؛ وَبياضهنَّ، وكمال زينتهنَّ، فكأنَّهنَّ اقتبسن حسنهنَّ، من الْحُسْنِ الأنثويِّ السَّماويِّ، ممثَّلاً في النَّجمة الأموميَّة العظمى "الشَّمس"، وتزداد الرَّابطة قوَّةً بَيْنَ التَّجسيد النَّجميِّ الشَّمسيِّ، وَالتَّرميز الأنثويِّ الأرضيِّ، حين ترتدُّ مفردتا: "الشَّمْسِ"، وَ"الشُّمُوْسِ"، إلى الأصل الثُّلاثيِّ "شمس"، الَّذي يُجَسِّدُ بتقليباته اللَّفظيَّة، دلالتي: الإشراق النَّجميِّ الإلهيِّ، وَالضِّياء الكهنوتيِّ الأرضيِّ([3]).

ويتكرَّر التَّشبيه ذاته في موطنٍ آخرَ، حين يعمد "عنترة" إلى توصيف مرافقات الكاهنة المثلى بِــ"الشُّمُوْسِ"، مُشَبِّهَاً عيونهنَّ بعيون "الظِّباء" المقدَّسة([4])، الَّتي ارتبطت بِــ"الشَّمس" من النَّاحية الدَّلاليَّة؛ فَــ((الْغَزَالَةُ: الشَّمْسُ، وَقِيْلَ: هِيَ الشَّمْسُ عِنْدَ طُلُوْعِهَا ...))([5])؛ ممَّا يُوْحِي بالارتباط التَّناظريِّ، بَيْنَ التَّجسيد الأموميِّ السَّماويِّ ممثَّلاً في "الشَّمس"، وَالرَّمز الأموميِّ الأرضيِّ ممثَّلاً في الظَّبية أو الغزالة؛ وهو ارتباطٌ مقصودٌ؛ لغاية الدَّلالة على امتداد الحضور الأموميِّ، في الآفاق الأرضيَّة وَالسَّماويَّة كافَّةً.

ويتوق "النَّابغة الذُّبيانيُّ" لمعشوقته المثلى "أُمَيْمَةَ"، في موقف الألم العظيم، وَالْمُقَاسَاةِ الكبيرة، بعد الرَّحيل الأموميِّ؛ ليبقى الشَّاعر في ليله مَحْزُوْنَاً، يُعَانِي امتداده الزَّمنيَّ؛ فَتَبَاشِيْرُ الصَّباح بعيدة الْمَنَالِ؛ لِغياب الأُمِّ الكونيَّة الكبرى؛ الَّتي تُرْسِلُ نجومها السَّماويَّة، لا سيَّما "الزُّهرة" المقدَّسة؛ لِتُبَشِّرَ ببزوغ أنواره؛ فَتَبَدِّي النَّجمة الصَّباحيَّة؛ رهينٌ بحضور الأُمِّ الكونيَّة، في المحافل الدِّينيَّة القبليَّة، من خلال ممثِّلتها الأرضيَّة، الكاهنة المثاليَّة([6]).

ويطرح الشَّاعر الجاهليُّ مفهوم الْقَدَرِ الأموميِّ، بمشاركة الأداة الأرضيَّة الحيوانيَّة الضَّالعَةِ بِتَنْفِيْذِه، ممثَّلةً في الفرس المقدَّسة، الَّتي تُشَكِّلُ أَظْهَرَ وسائل "النُّعمانِ بن المنذر" التَّدميريَّة، في إغاراته القتاليَّة، على قبيلة "ذبيان"، بمباركة النَّجمة الكبرى "الزُّهرة"، في وقت تبدِّيها الصَّباحيِّ؛ لنصرة العبَّاد المقاتلين([7]).

1) ينظر: عنترة: الدِّيوان، ص217.

2) يُنظر: نفسه، ص247.

3) يُنظر: ابن منظور: لسان العرب، مادَّة (شمس).

4) يُنظر: الدِّيوان، ص193.

5) ابن منظور: لسان العرب، مادَّة (غزل).

6) يُنظر: الدِّيوان، ص9.

7) يُنظر: نفسه، ص18، 32.

ويمدح "النَّابغة" "عَمْروَ بن هند"، الَّذي غزا الشَّام بخيوله المقدَّسة؛ فَأَرَاقَ دِمَاءَ الأعداء، الشَّبيهة بِالْخَمْرَةِ، في لَوْنِ الْحُمْرَةِ؛ وَقَطَّعَ رؤوسهم؛ فأضحتْ مُتَنَاثِرَةً بَيْنَ كُثْبَانِ الرَّمل، كما بَيْض النَّعام المتموضع في المواطن ذاتها، وقد تبدَّت هذه المظاهر التَّدميريَّة، على الصَّعيد الأرضيّ، في الوقت الَّذي كانت فيه "الزُّهرة" مُتَبَدِّيَةً في السَّماء؛ تَرَقَّبُ جيوش السَّيِّد "النُّعمان"، وَهِيَ تُنَفِّذُ حُكْمَ القتل في أعدائها([1]).

وينقلنا "لبيد" إلى أجواء المعبد الجاهليّ؛ ليقرن الصُّورة الأرضيَّة بالألق الأموميّ السَّماويّ، فيقول([2]):

[من الخفيف]

وَالنُّــجُومُ الَّتِي تَتَابَـعُ بِاللَّيْــ	ـلِ وَفِيهَا ذَاتَ الْيَمِينِ ازْوِرَارُ([3])
دَائِبٌ مَوْرُهَا، وَيَصْرِفُهَا الْغَــوْ	رُ كَمَا تَعْطِفُ الْهِجَانُ الظُّــؤَارُ([4])

ويقضي الشَّاعر ليله في تأمُّل الحركة التَّتابعيَّة، للنُّجوم الأموميَّة السَّماويَّة، وَيَسْتَرْسِلُ في رَسْمِ أبعاد الصُّورة الحركيَّة؛ فيصف النُّجوم المقدَّسة، وهي تدور حَوْلَ الْفَلَكِ الأموميّ، كما تطوف النِّساء العابدات في المعبد الجاهليّ، حَوْلَ الصَّنم الأموميّ الأرضيّ.

فالشَّاعر يربط بَيْنَ العذارى العابدات، وَالنُّجوم السَّاجيات، في فِعْلِ الطَّواف النُّسُكِيّ، وفي صفتي: الْحُسْنِ، وَالجمال، وَملمح الإشراق، وتبقى التَّرميزات الأرضيَّة والسَّماويَّة دائمة التَّرقُّب وَالتَّطلُّع، للعطف الأموميّ الكبير، وقد شبَّه الشَّاعر ذلكم العطف بعطف النَّاقة على غَيْرِ وَلَدِهَا؛ فالغاية من هذا التَّشبه؛ تأكيد البعد الشُّموليّ، للعطف الأموميّ، الَّذي يعمُّ سائر العبَّاد الْمُعْلِنِينَ ولاءهم الإنسانيّ، الموجَّه لمركز الأمومة الأرضيَّة، ممثَّلاً في "الدُّمى" الوثنيَّة، وَمحور الأفلاك السَّماويَّة.

وَيُطَالِعُنَا "لبيد" في قصيدةٍ أخرى، بمشاركته الكهنوتيَّة الفاعلة، في رَفْعِ النَّوائب عن أبناء القبيلة العامريَّة، ويقضي في هذه المهمَّة الدِّينيَّة العظيمة ليله كُلَّهُ، ابتـداء بغـروب "الشَّـمس" وظهور "الزُّهـرة" المسائيَّة، وحتَّـى ساعـات الظُّهـور الميمـون للنَّجمتَـين الأمـوميَّتَين: "الزُّهـرة"، و"الشَّمس".

---

1) يُنظر: الدِّيوان، ص78.

2) الدِّيوان، ص44.

3) ازْوِرَارٌ: مَيْلٌ.

4) الْمَوْرُ: الذَّهاب وَالْمَجيءُ. الظُّؤَارُ: الَّتي تعطف على غَيْرِ ولدها.

ويعني ذلك بالضَّرورة طقوسيَّة الصُّورة، واغْرِوْرَاقَهَا في "الميثولوجيَّة"؛ فلا يستقيم للشَّاعر الجاهليِّ رَفْعُ النَّوائب الإنسانيَّة، إلاَّ بأفعال العبادة اللَّيليَّة، من: تأمُّلٍ، ودعاءٍ، وصلاةٍ، وسُكْرٍ، وجنسٍ([1]).

وتتردَّد أصداء نجمة "الزُّهرة" الأموميَّة، في ديوان "لبيد"؛ فيُصَوِّرُ مشاركة النَّاقة المقدَّسة، في طقس السَّفح القربانيِّ؛ وتغدو النَّاقة بعدئذٍ بصاحبها؛ لأداء المهمَّة الكهنوتيَّة الإخصابيَّة، بمشاركة "الزُّهرة" الصَّباحيَّة([2]).

كما يُصَوِّرُ "لبيد" مشاركته في طقس الشَّراب الصَّباحيِّ، الْمُؤَدَّى في الرِّحاب المعبديَّة، برعاية "الزُّهرة" الأموميَّة([3]).

ويصف "لبيد" فعله التَّدميريَّ في كَتَائِبِ الأعداء؛ فقد لاَنَ رُمْحُهُ، وَوَجَدَ لَهُ مَوْضِعاً في مَقَاتِلِ الْجُنُودِ، بِإِلْهَامٍ سَمَاوِيٍّ، مِنَ النَّجْمَةِ الْكُبْرَى، الْمُتَبَدِّيَةِ لِلعُبَّادِ الْمُقَاتِلِيْنَ، فِي وَقْتَي: الإِصْبَاحِ، وَالإِمْسَاءِ([4]).

وتكتمل الصُّورة الحركيَّة السَّوداويَّة لـ"الزُّهرة" الكبرى ـ ممثَّلةً إلهة الأقدار والموت ـ في نتاج "الأعشى" الشِّعريِّ؛ فالجيوش الجرَّارة ـ الْمُنْطَلِقَةُ نحو ساحات الوغى، في عِزَّةٍ وَتَبَخْـتُرٍ ـ تسير بمباركة النَّجمة الصَّباحيَّة([5]).

وتمتزج الصُّور الحربيَّة ـ ذات الطَّابع السَّوداويِّ ـ بالنَّجمة الكبرى، في غَيْرِ ترتيلةٍ شعريَّةٍ، وَيُشَكِّلُ الفعل "صَبَّحَ" المفتاح الشِّعريَّ، للفعل التَّدميريِّ الأموميِّ، من خلال الرِّعاية السَّماويَّة النَّجميَّة، والأداة الأرضيَّة القتاليَّة، ممثَّلةً في "الفرس" المثاليَّة.

ويستعير "الأعشى" لسيوف مقاتليه صفة البياض الأموميِّ، وملمح اللَّمعـان الصَّـباحيِّ، لـ"الزُّهْرَةِ" المقدَّسة ـ عَيْنِ الأمومة الْمُدَمِّرَةِ ـ الْمُتَطَلِّعَةِ إلى الجيوش العظيمة الْمُلْتَحِمَةِ؛ فَيُشَبِّهُ السُّيوف بـ"الصُّبْحِ"؛ تأكيداً منه على الـدَّوْرِ التَّـدميريِّ، وَالأَثَـرِ التَّطهيـريِّ، لِـــ"الزُّهْـرَةِ" الصَّباحيَّة([6]).

وقد جمع الشَّاعر بَيْنَ معاني الخصوبة والموت، في صورةٍ شعريَّةٍ حركيَّةٍ واحدة؛ حيث شبَّه المعركة بِالْحُبْلَى الَّتي أَنْجَبَتِ الْكُرُوْبَ، وَوَلَّدَتِ الْحُرُوْبَ([7])؛ فالأمومة السَّماويَّة حُبْلَى بالقوى

---

1) يُنظر: لبيد: الدِّيوان، ص8، 9.

2) يُنظر: ص68، 69.

3) يُنظر: نفسه، ص314، 315.

4) يُنظر: نفسه، ص361.

5) يُنظر: الدِّيوان، ص38.

6) يُنظر: نفسه، ص40.

7) يُنظر: نفسه، ص200.

الْمُدَمَّرَةِ، وهي تنشر موتها، وتستلب خِصْبَهَا، من الآفاق الأرضيَّة؛ الَّتي تستحيل مَسْرَحَاً وَاسِعَاً، تتناثر فيه جثث القتلى الكافرين، والأعداء الغادرين.

ويتبدَّى الجانب الإخصابيُّ لِـ"الزُّهْرَةِ" الصَّباحيَّة، من خلال تصوير الشَّاعر الجاهليِّ، لطقس الشَّراب المقدَّس، الجارية وقائعه الشَّعائريَّة، في معبد الأمومة الجاهليَّة، بمشاركة الشَّاعر الكاهن وَسَرَاةِ القبيلة العربيَّة؛ لغاية استجلاب الخصوبة العشتاريَّة، ويستمرُّ الطَّقس النُّسُكِيُّ حتَّى ساعات التَّبدِّي العظيم لِـ"الزُّهْرَةَ" الصَّباحيَّة[1].

ويُعَدِّدُ الشَّاعر الجاهليُّ طائفةً من النِّعم الأموميَّة ـــ الْمُرْسَلَةِ للعبَّاد الْمُجْتَمِعِينَ في الْمُتَنَسَّكِ، حتَّى ساعات الصَّباح؛ لغاية العبادة وَالصَّلاة ـــ فهناك دقيق القمح ـــ أظهر نِعَمِ ربَّة السَّنابل وَالحبوب ـــ وهناك لحم الجزور من النِّياق الكريمة، أضف إلى ذلكما لحوم البقريَّات المقدَّسة، وأخيراً الخمرة الأموميَّة، الَّتي عادةً ما تكون حَاضِرَةً في جميع الطقوس الإخصابيَّة اللَّيليَّة؛ الَّتي تنتهي بشرب الصَّبوح، الْمُقْتَرِنِ بظهور النَّجمة الصَّباحيَّة "الزُّهرة"[2].

وقد أكَّد "الأعشى" هذه الممارسات الطَّقسيَّة، برعاية الملك الْمُؤَلَّه، ممثِّل الإله "تمُّوز"؛ حيث تدافعت الجماهير إلى أبواب معبده، قبل شروق "الشَّمس"، وفي وقت الأصيل؛ لِتُوَاكِبَ الظُّهور الميمون لنجمة "الزُّهرة" المبجَّلة؛ ويجمع التَّصوير الآنف بَيْنَ "الشَّمس" و"الزُّهرة"، في الرَّمزيَّة القصوى، للأُمِّ الكونيَّة الكبرى[3].

ويجمع "الأعشى" بَيْنَ "الشَّمس" وَ"االزُّهرة" مُجَدِّدَاً، حين يُصَوِّرُ شمْيَّاً ولَونيَّاً، معشوقته المثاليَّة؛ فَيُشَبِّهُ تلكم المرأة بهما، في ابتسامتها الْمُشْرِقَةِ، وَضحكتها الْمُسفِرَةِ، وتزيد الرَّائحة العطريَّة المرأة ترفاً، وَنعمةً، وَحُسْنَاً، وَإغراءً؛ فتتحقَّق الدَّواعي الأوَّليَّة؛ وَالأسباب الْبَدَنِيَّةُ؛ للاتِّحاد الذَّكريِّ الأنثويِّ؛ برعاية "الزُّهرة" المسائيَّة، ربَّة الطُّقوس الإباحيَّة[4].

وَيُؤَكِّدُ "الحارث بن حِلِّزة" اضطلاع الرَّبَّة الكبرى، بوظيفتي: القتل، وَالتَّدمير، من خلال حضورها السَّماويِّ؛ فالقتال يبدأ برعاية "الزُّهرة" الصَّباحيَّة، ويدلُّ الشَّاعر على شروع المقاتلين وأفراسهم المقدَّسة بمهمَّة القتل، من خلال الفعل "صَبَّحُواْ"، الْمُسْنَدِ إلى واو الجماعة؛ الدَّالَّة على كَثْرَةِ الحشود الْمُغِيْرَةِ على الأعداء[5].

ويتحدَّث "الأعشى" عن البيت الأموميِّ المقدَّس، وَامتداده السَّماويِّ المكرَّم؛ فَيُصَوِّرُ الحالة العباديَّة الَّتي يعيشها الرُّهبان في هَيَاكِلِهِ، حين يرفعون الدَّعوات المقرونة بالبكـــاء، إلـــى ربَّـــة

---

1) يُنظر: الأعشى: الدِّيوان، ص91.

2) يُنظر: نفسه، ص133.

3) يُنظر: نفسه، ص159.

4) يُنظر: نفسه، ص150.

5) يُنظر: الدِّيوان، ص25.

الأرض وَالسَّماء، الْمُحَاطَةِ بنجوم "الثُّرَيَّا" السَّبع، أكثر النُّجوم سُطُوْعَاً، فــي ســماء "عشــتار" المقدَّسة([1]).

ويذكر "عمروُ بن كلثوم" نجمة "الزُهرة"، رَاجِيَاً الأُمَّ الكبرى أَنْ تَهَبَهُ خَمْرَةَ الصَّبَاح الْمُشَعْشَعَةِ، في المحفل الدِّينيِّ الشَّامِيِّ، الْمُسَمَّى بِـ"الأندرين"، قَائِلاً([2]):

[من الوافر]

أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبَحِينَا	وَلاَ تُبْقِي خُمُورَ الأَنْدَرِينَــا([3])
مُشَعْشَعَةً كَأَنَّ الْحُصَّ فِيهَا	إِذَا مَا الْمَاءُ خَالَطَهَا سَخِينَا([4])

فيدعو الشَّاعر "أُمَّ عمروٍ" ــ ربَّة الحكمة وَالحكماء ــ أَنْ تَهَبَهُ دماء الآلهة الأشدَّاء، ممثَّلةً في الخمرة المقدَّسة؛ لتكونَ مِحْوَرَ الطَّقس الإخصابيِّ اللَّيليِّ الرَّئيس، الْجَارِي بإشراف كهنة المعبد وكاهناته، برعاية "أُمِّ عمروٍ" ــ السَّيِّدة الكاهنة ــ ممثِّلة الرَّبَّة الْمَاجِدَةِ، وتصل الطُّقوس إلى ذروتها في ساعات الصَّبَاح؛ حيث تجري شعائر شرب الصَّبوح النُّسكيَّة، برعاية نجمة "الزُهرة" الأموميَّة.

وَيُشِيْرُ الشَّاعر الجاهليُّ ــ في البيت الثَّاني ــ إلى عادة العرب الأولى، ممثَّلةً في إضافة الماء العشتاريِّ إلى الخمر؛ فَيُشِعُّ المشروب بِنُوْرِهِ، الَّذي يحرص زعماء المحفل الكهنوتيِّ على تَمَلُّكِهِ وَحِيَازَتِهِ، في ليلة الخصوبة والقداسة؛ لتستحيلَ في أجسادهم قُوَّةً وَفُتُوَّةً؛ تُبِيْدُ الطُّغاة في اليوم التَّالي.

وَهكذا ((تأتلف الخمرة مع المرأة والفروسية في شعر بني ربيعة، وفي الشعر الجاهلي عامة، ليكونوا ثالوثاً طالما ضرب الشعراء على أوتاره ...))([5]).

وَتقوم نجمة "الزُهرة" الصَّباحيَّة بدورها التَّدميريِّ، على أكمل وجه، بوصفها ممثِّلةً سماويَّةً للرَّبَّة الْمُحَارِبَةِ؛ فبظهورها تنطلق جحافل العبَّاد المقاتلين، على صَهَوَاتِ أَفْرَاسِهَا المقدَّسة؛ لِيُشَكِّلَ الخطاب الشِّعريُّ، في تَمَظْهُرِهِ الصُّوَرِيِّ؛ لوحةً عشتاريَّةً مغرقةً بالدِّماء([6]).

---

1) يُنظر: الأعشى: الدِّيوان، ص28.

2) الدِّيوان، ص53.

3) الأَنْدَرِينُ: قريةٌ من قرى الشَّام.

4) الْمُشَعْشَعَةُ: الرَّقيقة من العصر والمزج، حين تُخلط بالماء.

5) بوتمجت، خضيرة: الشِّعر الخمريُّ عند بني ربيعة في العصر الجاهليِّ، (رسالة ماجستير غيــر منشــورة)، جامعة دمشق، سوريَّا، 1981 ــ 1982م، ص125.

6) ينظر: عمرو بن كلثوم: الدِّيوان، ص34، 35، 44، 73، 81، 84، 94.

وبناءً على ما سبق؛ يمكننا القول برمزيَّة "الزُّهرة" الصَّباحيَّة وَالمسائيَّة، للأُمِّ الكونيَّة، وقد بدت راعيةً لجملةٍ من الطُّقوس العباديَّة وَالإخصابيَّة، الْجَارِيَة في المعبد الأموميِّ الجاهليِّ، ومن أظهرها: شرب الصَّبوح، وَالصَّيد القربانيُّ، وَالحروب الدَّامية.

كما أنَّها اقترنت بالمرأة المثال ــ على الصَّعيد الأرضيِّ ــ في صفات الحسن وَالجمال؛ ممَّا يُؤَكِّدُ رمزيَّة كلتَيْهما، للجمال الأموميِّ الكونيِّ.

ولم يقتصر حضور المرأة المثال على الصَّعيد السَّماويِّ، في نجمة "الزُّهرة" الْمُبَجَّلَة، بل تعدَّاه إلى "الشَّمس" الأُمّ؛ فَشُبِّهَت المعشوقة بها، من حيث تَمَامِ الْحُسْنِ، وَاكْتِمَالِ الضِّيَاءِ.

وقد شكَّلت "الزُّهرة" الْمُتَوَلِّدَة عن "القمر ــ الأب"، وَ"الشَّمس ــ الأُمّ"؛ رمزاً جامعاً للحسن العشتاريِّ ــ الرَّاعي للحرث الجنسيِّ، في التَّبدِّي المسائيِّ ــ وَالقوَّة الأموميَّة ــ الْمُشْعِلَة فتيل المعارك الحربيَّة، في الإغارات الصَّباحيَّة ــ كما غدت بُؤْرَةَ الثَّالوث السَّماويِّ المقدَّس، الرَّامز للحضور الإلهيِّ العالميِّ.

وامتدَّ نفوذ الأُمِّ الكونيَّة الكبرى؛ ليشملَ نجوماً أخرى، مثل: "الْفَرْقَدَيْنِ"، وَ"بَنَاتِ نَعْشٍ"، وَ"الْجَوْزَاءِ"، إضافةً إلى نجوم "الثُّرَيَّا" السَّبع؛ ممَّا يُعَمِّقُ الفكرة القائلة برمزيَّة تلكم النُّجوم، للحضور الأموميِّ السَّماويِّ.

ولا بدَّ من الإشارة إلى أهمِّيَّة النُّجوم العربيَّة، في اهتداء المسافرين بها، عندما يشدُّون رحالهم تِجَاهَ الجنان العشتاريَّة الخضراء؛ ولذلك تراهم يتأمَّلون فيها، وفي مظاهر إشراقها وجمالها؛ ممَّا يعني أنَّ فعل الهداية، الضَّالِعَةِ به تلكم النُّجوم، يشمل الجانب الرُّوحيَّ، إضافةً إلى الْحِسِّيِّ.

وقد شكَّلت النُّجوم الأموميَّة السَّماويَّة، عيون الإلهة الكونيَّة الكبرى، الَّتي تنظر من خلالها للعالم الأرضيِّ، وَتُبَارِكُ بها أفعال الجنس وَالْخِصْبِ، وَمهمَّات القتل وَالحرب.

وَأخيراً؛ فَقد مثَّلت النُّجوم الأموميَّة ــ لا سيَّما "الزُّهرة" ــ محور الصَّلوات الاستسقائيَّة؛ فَكان الاستسقاء بِالنُّجوم مِنْ ((أهم معتقدات الجاهليين، فقد جعلوا المطر فعلاً للكواكب وحادثاً عنها، ونسبوا الأمطار والرياح إلى الساقط والطالع من النجوم، وأضافوا الغيث إلى الكواكب، فقالوا: مطرنا بنوء كذا ...))([1])؛ ولا يُعقَلُ أنْ يُوَجِّهَ العرب صلوات الاستسقاء، إلى هذه النُّجوم وَالكواكب، إذا لم تكن هي الأُمَّ الكونيَّة الكبرى، ممثَّلةً في تجسيدٍ نَجْمِيٍّ، وترميزٍ سماويٍّ؛ فَالعبَّاد الجاهليُّون يُخَاطِبُوْنَ العطف الأموميَّ، من خلال التَّرميزات النَّجميَّة السَّماويَّة.

---

1) أبو سويلم، د.أنور: الاستسقاء في الشِّعر الجاهليِّ، مؤتة للبحوث وَالدِّراسات، 1: 1/ 1986م، ص72.

هكذا ظهرت المرأة الرَّبَّة في نتاج شعراء المعلَّقات، صورةً ورمزاً؛ وفي ذلكم تأكيدٌ على مثاليَّة المرأة، في مقاييس جمالها الأنثويِّ البديع، واضطلاعها بوظائفها الإخصابيَّة الكونيَّة، من خلال رموزها الإنسانيَّة، وتمثيلاتها النَّباتيَّة، وتجسيداتها الحيوانيَّة، كما وظَّفت الأمومة الكونيَّة تلكم الرُّموز والتَّجسيدات في مهمَّاتها التَّدميريَّة، المُنْضَوِيَةِ تحت وجهها الأسود، باعتبارها ربَّة الحرب، وَالنِّقمة، وَالأقدار.

ويمكننا أنْ نلحظَ ــ فيما خلا ــ غلبة الأسلوب التَّصويريِّ، في محوري: الصُّورة "الميثولوجيَّة" للمرأة المثال، وَصورة التَّرميزات النَّباتيَّة وَالحيوانيَّة، للأمومة الكونيَّة الخالدة، كما أنَّ ((صور هذا الشعر على كثرتها وتنوعها تتردد فيها، أوقل تتكرر، عناصر لغوية وموضوعية وروحية واحدة، وكانت كأنها لدى شعراء الجاهلية جميعا بمثابة "الشعائر المقدسة" الَّتي وكل إليهم تلاوتها))([1]).

وَتتداخل ((أطراف هذه الصور وعناصرها المتقابلة، تتداخل في الموضوعات المختلفة فيما بينها تداخلا شديدا، فقد درج الشعراء الجاهليون على أن ينقلوا صفات الأشياء بعضها إلى بعض محدثين فيها ما يعرف في النقد الحديث بـــ"تراسل الحواس"، وذلك بما أحدثوه فيها من تحوير وتحريف، وما خلقوه من أطرافها المتنافرة من علاقات ...))([2]).

وَيرتدُّ التَّشاكل الفِكَرِيُّ، وَالتَّشابه الصُّوَرِيُّ، فِيْ التَّرتيل الشِّعريِّ، إلى المَنْهَلِ الأسطوريِّ الواحد، ممثَّلاً في النَّماذج العليا، الَّتي نقلتها القوى الخفيَّة ــ كــ"الجن" مثلاً ــ إلي الشُّعراء الكهنة([3])؛ فتشكَّلت عناقيد الصُّور على النحو الَّذي رأيناه، وبالطريقة الَّتي عايناها وخبرناها؛ فكانت مُذَهَّبَاتُهُمْ أو سُمُوْطُهُمْ([4])، تُرْجُمَاناً حقيقيّاً لفكر الإنسان الجاهليِّ، الَّذي حاكى ــ بدوره ــ نماذج أقدم زمناً، وَأعتق أصلاً.

وقد شكَّلت الصُّور الجزئيَّة، للمرأة المثاليَّة، وترميزاتها النَّباتيَّة والحيوانيَّة، لُبَّ القصيدة الجاهليَّة، كما أنَّها تضافرت فيما بينها؛ لِرَسْمِ الصُّورة الكلِّيَّة، حول الموقف الشِّعريِّ الخلَّاق، من القضيَّة الأموميَّة المُبْهِجَةِ بوجهها الأبيض، وَالمُؤَرِّقَةِ بوجهها الأسود.

---

1) عبد الرَّحمن، د.إبراهيم: الشِّعر الجاهليُّ ــ قضاياه الفنِّيَّة والموضوعيَّة ــ دار النَّهضة العربيَّــة، بيــروت، لبنان، 1980م، ص193.

2) نفسه، ص194.

3) حول شياطين الشُّعراء: ينظر: القرشيُّ، أبو زيد محمَّد بن أبي الخطَّاب: جمهرة أشعار العرب، دار صـــادر، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص40 ــ 55.

4) حول المعلَّقات، ومسمَّياتها، وتاريخها: ينظر: طبانة، د.بدوي: معلَّقات العرب ــ دراسةٌ نقديَّةٌ تاريخيَّــةٌ فـــي عيون الشِّعر الجاهليِّ ــ دار الثَّقافة، بيروت، لبنان، 1974م؛ البهبيتي، نجيب محمَّد: المعلَّقات سيرةً وتاريخـــاً، دار الثَّقافة، الدَّار البيضاء، المغرب، ط1، 1982م.

وقـد شكَّل الغزل أساساً متيناً، فـي صورة المرأة المثلى؛ فتغزَّل الشَّاعر الجاهليُّ بهـا؛ ((ليعبِّر عن عاطفة الحبِّ للمرأة الَّتي اختارها قلبه، وليعبِّر عن عاطفة إعجابه بجمال هذه المرأة كما يراها هو لا كما يراها غيره، وهو في الحالين يصور مشاعره ويصف آلامه وآماله، ويكشف عما يختلج بقلبه ويعتلج نفسه))([1]).

وَالظَّاهرة الواضحة فـي غزليَّات شعراء المعلَّقات، وصورهم الأمومـيَّة المثاليَّة، أنَّهـم ((كأنما كانوا يتبارون في عرض محبوباتهم، فحاول كل منهم أن يصورها في أحسن خلق، وأجمل مظهر، وإن اختلفوا في الإجمال والتفصيل، أو في التصريح والتلميح ... وقد وصف الشعراء جمال المرأة الجسمي، كأنما كانوا يريدون أن تكون ماثلة أمام العيون فتسر برؤيتها، وتنشرح النفوس بمظهرها، وقد حاول الكثير [كثيرٌ] منهم أن يتتبع جسمها جزئية جزئية، لتُرى بجمالها الكامل من ناصيتها إلى قدمها))([2]).

وتبدو المرأة موضوع الغزل الرَّئيس، ((وقد تناول الشاعر جمالها، وأول ما لفت نظره جمال وجهها وجمال أعضائها، ووصف الجمال الجسدي هو الأمر العام الطاغي على الغزل، أما وصف المحاسن الخلقية والنفسية وتصوير عواطف المرأة، فيأتي كل ذلك بالمرتبة المتأخرة من وصف الأعضاء، إن الشاعر يقف أولا عند الصورة الخارجية للمرأة، الصورة التي تحرك فيه عواطف الجنس وعواطف الحب والجمال))([3]).

وَلِذلك حفلت صورهم "الميثولوجيَّة"، للمرأة المثاليَّة، بالرُّموز الحيوانيَّة والنَّباتيَّة، ومظاهر الطَّبيعة الصَّامتة، المُجَسِّدَة للفعل الإخصابيِّ الأموميِّ، في الصَّعيد الأرضيِّ، وقد برع شعراء المعلَّقات في تصوير الطَّبيعة بنوعيها: الصَّامتة، وَالمتحرِّكة، في إطار العقيدة "الميثولوجيَّة" الجاهليَّة، والولاء المُطلَقِ للرَّبَّة الكونيَّة([4]).

أمَّا الصُّور الحيوانيَّة الرَّامزة للتَّجلِّيات الأموميَّة، في المرابع الجاهليَّة؛ فتنقل مشهد الحيوان بِـ((أسلوب تعبيري يحكي الواقع ومفاهيم آبائه في شكل ينبض بالحياة، وبشعور رقيق فطري، وبالتالي فهو يوصل الكثير من العادات والمعتقدات الَّتي جرى عليها الجاهليون))([5]).

---

1) الحوفي، د.أحمد: الغزل في العصر الجاهليِّ، دار القلم، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص14.

2) الجندي، د.علي: في تاريخ الأدب الجاهليِّ، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د.ت)، ص414، 415.

3) الجبوري: الشِّعر الجاهليُّ، ص282.

4) ينظر: القيسي، د.نوري حمُّودي: اتجاهاتٌ مختلفةٌ في تصوير الطَّبيعة عند الجاهليِّين، مجلَّـة كليَّـة الآداب، مطبعة الحكومة، بغداد، العراق، 10/ 1967م، ص292 ــ 298.

5) جمعة، د.حسين: مشهد الحيوان في القصيدة الجاهليَّة، مجلَّة التُّراث العربيِّ، اتِّحاد الكتَّاب العـرب، دمشـق، 49/ 1992م، ص101.

وقد امتازت الصُورة الأموميَّة الكلِّيَّة، بأنَّها ((لم تك صورا بيئية جامدة، بل كانت صورا حية نامية، تستمد مقوماتها من خلاصة الجمال الانتقائي في الوجود الحسي سواء كانت في الأرض والطبيعة، وخلاصة مفاتنها من الرياض والشجر والماء، أم في السماء ولآلئ بديعها كالشمس والثُريَّا والبرق والسحاب، أم في الحيوان ولطيف جماله كالغزال والمها والعين والأطلاء. إن هذا المنطلق النفسي الغزلي في القصيدة الجاهلية قد عبر عن هذه المعاني الوجدانية من خلال هذه الصور الحسية بكل ما فيها من معان جمالية تحيط بالإنسان وتتنفس الأشياء من حوله))([1]).

وساهمت رؤية الشَّاعر "الميثولوجيَّة"، في خَلْقِ الصُوَر الجزئيَّة، والمواقف الكلِّيَّة، جسداً، ووظيفةً، ورمزاً؛ لأنَّ الشَّاعر الكاهن ــ صاحب الحضور الكبير، في محافل القبيلة الدِّينيَّة، ومعابد الأمومة الجاهليَّة ــ واقعٌ تحت تأثير النَّظرة "الميثولوجيَّة" السَّاميَّة، حول الرَّبَّة الكونيَّة؛ فكان من الطَّبيعيِّ بمكانٍ أنْ تخرجَ صُوَرُهُ، على هذا النَّحو المُغْرَقِ بالدِّين، والمُنْسَاحِ في الأساطير العالميَّة، وَشعائرها الطَّقسيَّة.

وَلِذلك؛ فَإِنَّ تعبير الشَّاعر الجاهليِّ، فِيْ الموقف الغزليِّ ((متصل ببيئته أشد اتصال، فالمعاني الَّتي طرقها الشعراء في غزلهم تتعلق بما شاهدوه وما ألفوه، وما استولى على نفوسهم من مشاعر وأحاسيس، وهي معان قوية تتميز بالصدق دون إغراق أو إبعاد عن الحقائق الَّتي يحسون بها أو يرونها ...))([2]).

وَحقُّ الغزل الكهنوتيِّ أنْ يكونَ ((حلو الألفاظ رسلها، قريب المعاني سهلها، غير كزٌ ولا غامض، وأن يختار من الكلام ما كان ظاهر المعنى، لين الإيثار، رطب المكسر، شفاف الجوهر، يطرب الحزين، ويستخف الرصين))([3]).

وَيتطابق ذلكم مع التَّحليل الفنِّيِّ السَّابق، الَّذي أبان جانباً كبيراً مِنَ التَّنظير الإحيائيِّ الجاهليِّ، فِيْ إطار التَّفكير الطُّوطميِّ، المُتَمَظْهِر عقائدَ وثنيَّةً، وفِكَراً دينيَّةً، عَايَشَ "الجاهليُّون" طقوسها، فِيْ جوانب حياتهم المختلفة، وَاستلهم الشُعراء فنونها، فِيْ تراتيلهم الشِّعريَّة المتنوِّعة.

---

1) عبد الله: خصوبة القصيدة الجاهليَّة، ص91، 92.

2) حسين، د.فردوس: التَّصوير الفنِّيُّ للغزل في الأدب العربيِّ منذ نشأته حتَّى بداية العصــر الحــديث، (د.ن)، ط1، 1989م، ص28.

3) القيروانيُّ: العمدة، ص116.

الْفَصْلُ الثَّالِثُ

صُوَرُ الثُّنَائِيَّةِ الأُمُومِيَّةِ فِيْ الْقَصِيْدَةِ الْجَاهِلِيَّةِ

الْمَبْحَثُ الأَوَّلُ: صُوَرُ الثُّنَائِيَّةِ الأُمُومِيَّةِ فِيْ لَوْحَةِ الصَّلاةِ الطَّلَلِيَّةِ.

الْمَطْلَبُ الأَوَّلُ : ثُنَائِيَّةُ الأَلَــمِ وَالأَمَــلِ.

الْمَطْلَبُ الثَّانِي: ثُنَائِيَّةُ الثَّبَاتِ وَالْحَرَكَةِ.

الْمَطْلَبُ الثَّالِثُ: ثُنَائِيَّةُ الأَصْلِ الْغَائِبِ وَالرَّمْزِ الْحَاضِرِ.

أ- غِيَابُ الأُمُومَةِ وَحُضُورُ الْبَقَرَةِ الرَّمْزِ.

ب- غِيَابُ الأُمُومَةِ وَحُضُورُ الْبَيْضَةِ وَالْحَيَّةِ الرَّمْزَيْنِ.

ت- غِيَابُ الأُمُومَةِ وَحُضُورُ الْحَمَامَةِ الرَّمْزِ.

ث- غِيَابُ الأُمُومَةِ وَحُضُورُ الدُّرَّةِ الرَّمْزِ.

ج- غِيَابُ الأُمُومَةِ وَحُضُورُ الشَّجَرَةِ الرَّمْزِ.

ح- غِيَابُ الأُمُومَةِ وَحُضُورُ الظَّبْيَةِ الرَّمْزِ.

خ- غِيَابُ الأُمُومَةِ وَحُضُورُ الْفَرَسِ الرَّمْزِ.

د- غِيَابُ الأُمُومَةِ وَحُضُورُ النَّاقَةِ الرَّمْزِ.

ذ- غِيَابُ الأُمُومَةِ وَحُضُورُ النَّجْمَةِ الرَّمْزِ.

ر- غِيَابُ الأُمُومَةِ وَحُضُورُ الْكَاهِنَةِ الرَّمْزِ.

ز- غِيَابُ الأُمُومَةِ وَحُضُورُ الْبَدَائِلِ التَّكْوِينِيَّةِ.

الْمَبْحَثُ الثَّانِي: صُوَرُ الثُّنَائِيَّةِ الأُمُومِيَّةِ فِيْ لَوْحَةِ الرِّحْلَةِ الْجَاهِلِيَّةِ

الْمَطْلَبُ الأَوَّلُ : ثُنَائِيَّةُ الْحَيَاةِ وَالْمَوْتِ فِيْ رِحْلَــةِ الظَّعِيْــنَةِ.

الْمَطْلَبُ الثَّانِي: ثُنَائِيَّةُ التَّرَدِّي وَالتَّصَدِّي فِيْ الرِّحْلَةِ الْكَهَنُوتِيَّةِ.

أ- رِحْلَةُ الشَّاعِرِ الإِحْيَائِــــيَّةُ.

ب- رِحْلَةُ الشَّاعِرِ الْقُرْبَانِــــيَّةُ.

ت- رِحْلَةُ الشَّاعِرِ الاسْتِشْرَافِيَّةُ.

الْمَبْحَثُ الثَّالِثُ: صُوَرُ الثُّنَائِيَّةِ الأُمُومِيَّةِ فِيْ لَوْحَةِ الْمَطَرِ وَالسَّيْلِ

الْمَطْلَبُ الأَوَّلُ : ثُنَائِيَّةُ الانْكِسَارِ وَالانْتِصَارِ فِيْ الإِنْعَامِ الْمَطَرِيِّ.

الْمَطْلَبُ الثَّانِي: ثُنَائِيَّةُ الْيَبَابِ وَالإِخْصَابِ فِيْ السَّيْلِ الأُمُومِــيِّ.

الْمَبْحَثُ الأَوَّلُ

صُوَرُ الثُّنَائِيَّةِ الأُمُوْمِيَّةِ فِيْ لَوْحَةِ الصَّلاَةِ الطَّلَلِيَّةِ

استهلَّ شعراء المعلَّقات قصائدهم، بالوقوف على الأطلال الدَّارسة، وَبكاء الدِّيار الخاوية، وَالمعشوقة الرَّاحلة، وَاستوقفوا إخوة القبيلة، وَرفاق العقيدة، في طَقْسٍ دينيٍّ مَهيب؛ لغاية تأمُّل الواقع الأليم، وَدَفعِ الموت العميم، وَاستجلاب الْخِصْبِ وَالنَّعيْمِ.

وَقَدْ ((علمنا أنه لا بد لكل مجتمع من افتراق، ولكل دان من تناء، وتلك عادة الله في العباد والبلاد، حتى يرث الله الأرض وما عليها، وهو خير الوارثين، وما شيء من دواهي الدنيا يعدل الافتراق، ولو سألت الأرواح به فضلاً عن الدموع كان قليلاً، وبعض الحكماء سمع قائلاً: الفراق أخو الموت، فقال: بل الموت أخو الفراق))([1]).

الْمَطْلَبُ الأَوَّلُ: ثُنَائِيَّةُ الأَلَمِ وَالأَمَلِ:

تراوحت مواقف شعراء المعلَّقات، من الثُّنائيَّة الأموميَّة، في بكائيَّاتهم الطَّلليَّة، بَيْنَ الألم وَالأمل، الضِّدَّان الْمُرَادِفَانِ للموت وَالحياة، في الخطاب الشِّعريِّ الْمُؤَسْطَرِ.

وقد أصبح الألم ظاهرةً فَنِّيَّةً؛ تُعَبِّرُ عن الْمَكْنُونِ، وَتُوْحِي بِالْكُمُوْنِ، أمام سَطْوَةِ الجدب، وَمارد الموت، وقهر الاندثار؛ فتجاوز الحزن دائرة الـ"أنا"، إلى المحيط القريب، وَالأفق الرَّحيب؛ حيث القبيلة النَّامية، وَالْعُصْبَةُ السَّامِيَةُ؛ وَأضحى شعوراً جماعيًّا، وَمَلْمَحاً طَقْسِيًّا، في واقعٍ بيئيٍّ عقيمٍ، ومجتمعٍ عربيٍّ سقيمٍ، مَسْلُوبِ الإرادة، مَخْطُوْمِ الإمارة، مُنْحَسِرِ الحضارة.

ولم يكن أمام العصبة الْمُنْهَزِمَةِ، في مواجهة قوى الطَّبيعة الْمُدَمِّرَةِ، سوى إبداع التَّحدِّي، وإظهار التَّصدِّي؛ علَّ ذلكما يبعثان الأمل في النُّفوس، وَيُبَدِّدَانِ مظاهر القلق وَدَوَاعِي الْعُبُوسِ؛ فكان الشَّاعر الكاهن خَيْرَ من يغذو الْحُلْمَ بالأمل، وَيُعَزِّزُ الأمنية بالعمل.

وقد سيطرت الأمُّ الكبرى صورةً ورمزاً، على الطَّقس البكائيِّ برمَّته؛ فاضطربت الأرواح لغيابها، وَالتاعت القلوب لِفراقها، وَسكنت الأجساد بِبَيْنِها، وَانقضت المدنيَّة برحيلها؛ فَاستلهم الشَّاعر الجاهليُّ ذكريات الماضي، الْمُفْعَمِ بِالدَّلَه وَالتَّصابي، في صور المخاطبة والتَّلاقي، وجدَّ في التَّباكي؛ علَّ دموعه المهراقة، ولآلئَ مآقيه الرَّقراقة؛ تَكْفِيْهِ الْعَوَزَ وَالْفَاقَةَ، وَترفده بِالخير وَالطَّاقة، وَتُحَرِّكُهُ لاستدعاء رحمات الأمومة الدَّفَّاقة.

---

1) ابن حزمٍ الأندلسيُّ، أبو محمَّد علي بن أحمد: طوق الحمامة في الألفة وَالألاف، اعتنى بطبعه: د.محمَّد أمين فرشوخ، دار الفكر العربيِّ، بيروت، لبنان، ط1، 1995م، ص123.

وقد وجد الشَّاعر الكاهن في صلاة الطَّلل البكائيَّة، الوسيلة الفضلى للاستسقاء، وَالطَّريقة المثلى لجلب الْخِصْبِ وَالنَّماء، والمقصد الأسمى لدفع البلاء والشَّقاء؛ فَوَجَّـهَ بكـاءه العبـاديَّ، وَتأمُّله السُّكونيَّ، إلى الأمومة الكونيَّة الخالدة، مُسْتَلْهِماً خيريَّتها الصَّـادقة، وقـدرتها الفائقـة، وَمُسْتَعْطِفاً سُنَنَهَا الكريمة، وأشواقها الفريدة، في ترويض الدَّهر الْخَاتِرِ، وتبديد كُلِّ نَائِبَةٍ وَبَاقِرٍ.

واستهلَّ "امرؤ القيس" معلَّقته الذَّائعة، بالصَّلاة التَّأمُّليَّة، والعبادة البكائيَّة، إبَّان رحيل ربَّة الخصوبة الكونيَّة، وغياب قواها الإحيائيَّة، فقال[1]:

[من الطَّويل]

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَـبِيْبٍ وَمَنْـزِلِ ... بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَـلِ[2]

فَتُوْضِحَ فَالْمِقْرَاةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَـا ... لِمَا نَسَجَتْهَـا مِنْ جَنُوْبٍ وَشَمْـأَلِ[3]

تَرَى بَعَـرَ الأَرْآمِ فِـيْ عَرَصَاتِهَـا ... وَقِيْعَـانِهَـا كَأَنَّـهُ حَـبُّ فُـلْـفُلِ

كَأَنِّي غَـدَاةَ الْبَـيْنِ يَـوْمَ تَحَمَّلُـوْا ... لَدَىْ سَمُرَاتِ الْحَيِّ نَاقِـفُ حَنْظَـلِ

وُقُوْفَاً بِهَا صَحْبِي، عَلَـيَّ مَطِيَّهُـمْ، ... يَقُوْلُوْنَ: لاَ تَهْـلِكْ أَسَـىً وَتَجَمَّـلِ

وَإِنَّ شِفَائِـي عَـبْرَةٌ مُهْرَاقَـةٌ ... فَهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دَارِسٍ مِـنْ مُعَـوَّلِ[4]

كَدَأْبِـكَ مِـنْ أُمِّ الْحُـوَيْرِثِ قَبْلَهَـا ... وَجَـارَتِـهَا أُمِّ الـرَّبَـابِ بِمَأْسَـلِ[5]

إِذَا قَامَتَا تَضَـوَّعَ الْمِـسْكُ مِنْـهُمَا ... نَسِيْمَ الصَّبَا جَاءَتْ بِرَيَّـا الْقَرَنْفُـلِ

فَفَاضَتْ دُمُـوعُ الْعَيْنِ مِنِّـي صَبَابَةً ... عَلَىْ النَّحْرِ حَتَّىْ بَلَّ دَمْعِيَ مِحْمَلِـي[6]

وَينطلق الشَّاعر بِمسلكه التَّعبيريِّ، مِنْ ((فعل الأمر (قفا) الموجه إلى الذات، الذي يـدل في موقعه على تخلخل المواضعة اللغوية، حيث كان الأصل أن يقول: (أقف) أو (نقف)، لكـن الشاعر استعان بوسيلة أسلوبية هي التجريد، ليحدث بها انفصاماً بينه وبين الذات، فتتحول إلـى جزء متمم للطلل، ومن ثم تستدعي منه الوقوف والتأمل، ثم البكاء، كما أن طبيعة الصياغة في (الأمر) تعني التنبيه إلى شيء كان منسياً، أو كان غائباً، وهذا يترتب عليه دلالة أساسية، وهي أن رفض الطلل شيء مفترض منذ البداية))[7].

---

1) الدِّيوان، ص29 ـــ 32.

2) اللِّوى: الرَّمل يعوج وَيلتوي. الدَّخول وَحَوْمَل: موضعان.

3) توضح وَالمِقراة: موضعان.

4) الْمُعَوَّلُ: المبكي.

5) مأسل: بفتح السِّين جبلٌ، وبكسرها موضع ماء.

6) الْمِحْمَلُ: حمَّالة السَّيف.

7) عبد المطَّلب: قراءةٌ ثانيةٌ في شعر امرئ القيس، ص13، 14.

وَتختزل مفردة "قفا" ــ مستهلّ الطَّقس الاستسقائيّ ــ ((دلالات متجــذرة فـــي التـــراث الثقافي ذات أبعاد أنثروبولوجية وطقسية، ولا يستبعد أن تكون دينية، إن كلمة "قفـــا" تفتـــرض وجود حركة يرى الشاعر أن يوقفها، وكأنه يرمي إلى إيقاف الزمن، وهي حركـــة وســـيرورة، ليحقق انتصاره الفني عليه، فيجمده في لحظة إبداعية تتخطى فعله المدمر، ولذا لا يحاكي الشعر الفعل المتكرر في الزمان، فيخلق زمانه الفني الخاص به، ويهبه إيقاعاً مغايراً لإيقـــاع الزمـــان المتحكم بالحياة اليومية الآسرة للإنسان، الزمن المحدد مصيره ومصير عالمه، وكلمة "قفا" تعني الوقوف بالرهبة والاحترام، فالإنسان يقف أمام القوى الخارقة التي يعبدها أو يخافها، وحتى اليوم يقف أمام الميت أو عند ذكره، ويقف في حضرة من يكبره سناً أو من يهابه، وبسبب هذه الأبعاد المتجذرة في التراث الثقافي والاجتماعي اكتسب الوقوف على الأطلال الأهمية والاســـتمرارية التي نعرفها في التراث الأدبي العربي، وأصبح ذاته تقليداً شعرياً))([1]).

وَتتباين الآراء فِيْ الأمر الكهنوتيّ "قفا"، لكنَّها لا تتعدَّى ثلاثة آراءٍ ظاهرة: ((أحدهن أن يكون خاطب رفيقين له، وهذا مما لا نظر فيه، والقول الثاني: أن يكون خاطب رفيقـــاً واحـــداً وثنَّى، لأن العرب تخاطب الواحد بخطاب الاثنين ... والقول الثالث: أن يكون أراد قفن بالنون، وأجرى الوصل عليه ... ويقال: إنما ثنَّى لأنه أراد: قف قف بتكرير الأمر، ثم جمعها في لفظة واحدة))([2]).

وَأيّاً كان الشَّأن؛ فَإِنَّ الأمر يجوز على جهة الأحاديَّة، وَقَد يجريَ على الثُّنائيَّة، وفي كلا الدَّلالتَيْن، نستبين المكانة العظيمة، الَّتي تمتَّع بها الشَّاعر الكاهن، في محفل قبيلته الدِّينيّ؛ ممَّـــا أهَّله لإصدار خطابه الآمر؛ الَّذي يستوجب من سائر العابدين قبـــولاً كـــاملاً، مقرونـــاً بتمـــام الانصياع، وَغاية الطَّاعة.

لكنَّ الاعتقاد بتكرار الأمر "قف" مرَّتَيْن متتاليتَيْن، ودمجهما في فعلٍ واحد، مختومٍ بألف التَّثنية، سَيُمكّنُنَا ــ بلا ريب ــ من استكناه حالتي: التَّأزُّم الرُّوحيّ الغريـــب، وَالْفَـــزَعِ النَّفســـيّ الرَّهيب، اللَّتَيْن عاشهما الشَّاعر في لُجَّةِ الأحداث الْجِسَام؛ النَّاجمة عن الرَّحيل الأمومِيّ الكبيـــر؛ وما خلَّفه في الواقع المعيش من مظاهر الْيَبَاب وَالدَّمار؛ ذلك أنَّ التَّثنية في خطاب الرَّفيق العابد؛ تعكس ــ بالضَّرورة ــ صراع الثُّنائيَّات، الَّذي ما انفكَّ يُخَيِّمُ على أجواء الصَّلاة الطَّلليَّـــة، مـــن مبتدئها إلى منتهاها؛ كما أنَّهُ ينمُّ عن حجم الكارثة الإنسانيَّة، الَّتي وقف الشَّـــاعر شـــاهداً علـــى آثارها؛ فَأدرك أنَّ السَّبيل الوحيد لدفعها ومحو آفاتها؛ يكمن في التَّوقُّف العباديّ، مقروناً بأفعـــال

---

1) عوض: بنية القصيدة الجاهليَّة، ص185.

2) الأنباري، أبو بكر محمَّد بن القاسم: شرح القصائد السَّبع الطِّوال الجاهليَّات، تحقيق: عبد السَّلام هارون، دار المعارف، مصر، ط2، (د.ت)، ص17.

التَّأمُّل، والبكاء، والصَّلاة؛ فيتجلَّى بذلكم الإلحاح الكهنوتيُّ؛ علــى ضــرورة العمــل العبــاديِّ، مُتَمَظْهِراً بالفعل الدَّالِّ على ثنائيَّة الأمر الْمُؤكَّدِ بالتَّكرار.

وقد عَدَّ النُّقاد القدامى استهلال "امرئ القيس" الطَّلليَّ، ((أفضل ابتداء صنعه شاعر، لأنه وقف واستوقف وبكى واشتكى، وذكر الحبيب والمنزل في مصراع واحد))([1])؛ فالوقوف يجلب البكاء، وهما يُجَسِّدَانِ سويَّاً، شكوى النَّفس من سَطْوَةِ الدَّهر الْخَاتِرِ، وَتبديده ذكرى الزَّمن الغابر، في منزلٍ أموميٍّ طاهرٍ، رصده الشَّاعر بعينه النَّاقدة البصيرة، بَيْنَ زمنَيْن مُتَجَذِّرَيْنِ في الْمِخْيَالِ الجمعيِّ الجاهليِّ، هُمَا: زمن الإقامة الحميدة، وَزمن الرَّحيل الأليم.

وَيُوَجِّهُ "امرؤ القيس" ــ في مطلع بكائيَّته الطَّلليَّة ــ خطاب الأمر للمصــلِّين الْمُخْبِتِــيْنَ؛ لغايتي: التَّوقُّف العباديِّ، وَالتَّأمُّل السُّكونيِّ، في موقف الرَّحيل الكبير للرَّبَّة الكونيَّــة، بتمثيلهــا الأموميِّ الإنسانيِّ، الَّذي خلَّف في ديار القبيلة، وأطلال العشيرة، مظاهر الجدب العميم، ودواعي الموت الْمُقِيْمِ، فتفرَّق أهل الدِّيار وقُطَّانُهَا في مَجَاهِلِ الصَّحراء العربيَّة؛ طلباً للنُّجعة والاستقرار في موطنٍ خصيبٍ، تَحُفُّهُ الرِّياض الغنَّاء، ويغذو كَلأُهُ وحيوانه الماء.

ويطرح الشَّاعر في كلمة "نبك" البعد الغائيَّ، من الطَّقس البكائيِّ؛ فالبكاء مطلب الكــاهن وعدَّته العباديَّة؛ لاستعطاف القوى الأموميَّة الكونيَّة، في إطار محاولاتــه الرَّاميــة لاســتجلاب الْخِصْبِ الذَّاهب، واستعادة زمنه الغائب، وَتُضِيْفُ صيغة الفعل المضارع إلى الصُّورة الطَّقسيَّة، دلالتي: التَّجمُّع، وَالتَّجذُّر، في إطار العقائد الدِّينيَّة الجاهليَّة؛ ذلك أنَّ جماعيَّة الشَّعيرة، مُتَجَذِّرَةٌ في دَوَاخِلِ الْمُؤَدِّيْنَ طقس العبور الحضاريِّ، وَالْمُتَجَاوِزِيْنَ عَقَبَةَ التَّجاذب الزَّمنيِّ.

وبذلك يُعَبِّرُ البكاء العباديُّ عن مأساة الإنسان العظيمة، الْمُتَوَلِّدَةِ عن غياب الأمِّ الكونيَّــة الكبرى، وفي ذلكم تكريسٌ للألم الْمَعِيْشِ واقعاً ملموساً، في سياقي: المكان، وَالزَّمان، لكنَّه فــي الوقت ذاته، تعويضٌ عن الماء المفقود، ومعادلٌ موضوعيٌّ للمطر المنشود، وطريقةٌ من طرائق التَّحدِّي والصُّمود، ومسلكٌ شعائريٌّ يستجلب مظاهر التَّجدُّد والخلود، ونرى الشَّاعر يسرف فــي البكاء، إِزَاءَ أزمته الْمُتَمَثِّلَةِ، في رحيل الأمومة الْمُخْصِبَةِ، ويتناسب هذا التَّعبُّد البكائيُّ بصــورةٍ طرديَّةٍ، مع دُنُوِّ ساعة الفراق الأليم، ويكون ذلكم الموقف في فضاءٍ مكانيٍّ، يُمَثِّلُ الأمومة فــي رمزيَّتها الخضراء، من خلال "السَّمُرَاتِ" المرتبطة بالعقائد الوثنيَّة الجاهليَّــة؛ فتلــك الأشــجار المقدَّسة الحاضرة، تُعَادِلُ الأمومة الرَّاحلــة، وتظهر صورة البكــاء ــ فــي هــذا السِّــياق التَّصويريِّ ــ ((مجسدة بهيئة رجل ينقف الحنظل، وهو فعل مجتني حبَّات الحنظــل، ينقفهــا بظفره ليتبين الناضجة منها فيقطفها، لكنه يجتني ثمراً مراً ويقطف الهم والألم واليأس، ويغــدو

---

1) القيراونيُّ: العمدة، ص218.

ثمر الحنظل معادلاً موضوعياً للفراق والرحيل، يفجر الدمع لحدته ومرارته، لعل الدمع المنكسب يعوض الخصب المفقود))([1]).

وتتمُّ حركة نَقْف "الحنظل"؛ عن مدى قلق الشّاعر، وغاية اضطرابه، وتَنَاهي فَزَعِه؛ كما يعكس التّصوير مَلْمَحاً آخرَ للثُّنائيّات الأموميّة، المُتَقَابِلَة في الموقف الطّلليّ؛ فالرَّحيل يُولِّدُ الموت؛ وساعتئذٍ يلجأ الشّاعر إلى "السَّمُرَاتِ"، الرّامزة للحياة الأموميّة الخضراء؛ ليدعوَ ويُصلِّيَ، ويَجثوَ على ركبتيه أمام "الْعُزّى"؛ كي يُنَاشِدَهَا إلهام الأمومة، في تمثيلها الأنثويّ الإنسانيّ، بالعدول عن قرار الرَّحيل، في إطار مساعٍ كهنوتيّةٍ حثيثةٍ، مُبْتَغَاهَا الأسمى، استجلاب الخصوبة القصوى.

ويعود الشّاعر ـــ في البيت الخامس ـــ إلى تأكيد البعد الجماعيّ، للطّقس البكائيّ، من خلال دعوته الرّفاق للوقوف التّأمّليّ، والتّعبُّد البكائيّ؛ لأنّ الاجتهاد في تلكم المظاهر العباديّة؛ قد يُرْضِي الرّبّة الرّاحلة، ويُحَفِّزُهَا على العودة إلى ديارها من جديد، تماماً كما اعتاد "السّاميُّون" قبلئذٍ رَفْعَ صلواتهم البكائيّة، للرّبّة الكونيّة، بجوار أطلال معابدها الوثنيّة؛ المُدَمَّرَةِ بفعلِ الكوارث الطّبيعيّة، وقوّة الزّلازل الأرضيّة، واشتعال جَذْوَةِ المعارك الحربيّة، بوساطة الكاهن المُرَتِّلِ، صاحب اللّسان المَصُوْنِ، والكلام المَوْزُوْنِ، المُضطَلِعِ بوظيفة رَفْعِ الهمّ البشريّ، إلى المَجْمَعِ الإلهيّ السَّماويّ.

ويُشْفِقُ العبّاد على كاهنهم المُتَبَاكِي؛ لشدّة ما بدا عليه من الهمّ، وما اعترى نفسه من الألم، فيتحلّقون حوله، ويمدُّونه بالدّعم النّفسيّ والرُّوحيّ، الكفيل برفع مستوى قواه الوجدانيّة، وطاقاته الإيمانيّة؛ كي يستمرَّ في قيادة الطّقس البكائيّ؛ فيخاطبونه خطاب المُشْفِقِ على حَضْرَةِ الشّاعر الكاهن، بقولهم: ((لاَ تَهْلِكْ أَسَىً وَتَجَلَّدِ))، بمعنى: ((لاَ تُظْهِرِ الْجَزَعَ، وَلَكِنْ تَجَمَّلْ وَتَصَبَّرْ، وَأَظْهِرْ لِلنَّاسِ خِلاَفَ مَا فِيْ قَلْبِكَ، مِنَ الْحُزْنِ وَالْوَجْدِ، لِئَلاَ تُشْمِتَ بِكَ الْعَوَاذِلَ وَالْعُدَاةَ، وَلاَ يَكْتَئِبَ لَكَ الأَوِدَّاءُ))([2]).

وقد حفّز ذلكم الشّاعر الجاهليّ؛ لاستجماع قواه الرُّوحيّة والجسديّة؛ ليُخَاطِبَ الجمع العابد تالياً، بقوله: ((وُقُوفَاً))، تلك الكلمة الّتي تحتمل رأيَيْن اثنَيْن لا ثالث لهما، من حيث المستويَيْن: الدّلاليّ، والنّحويّ؛ فـ((وُقُوفَاً: مَنْصُوْبٌ عَلَى الْحَالِ، وَالْعَامِلُ فِيْهِ قِفْ ...))([3])؛ وفي ذلك بيان حالته والرّفاق المُتَبَتِّلِيْنَ؛ في موقف الطّلل الحزين، ((وَيَجُوْزُ أَنْ يَكُوْنَ قَوْلُهُ "وُقُوفَاً" مَنْصُوبَاً

1) عوض: بنية القصيدة الجاهلية، ص191.

2) الخطيب التّبريزيّ، أبو زكريّا يحيى بن علي: شرح المعلّقات العشر، تحقيق: د.فخر الدّين قباوة، دار الفكر، دمشق، سوريّا، ط1، 1997م، ص29، 30.

3) نفسه، ص29.

عَلَى الْمَصْدَرِ مِنْ "قِفَا"، وَالتَّقْدِيْرُ: قِفَا وُقُوْقَاً مِثْلَ وُقُوْفِ صَحْبِي ...))([1])؛ وهذا يعني تكرار الأمر بالوقوف البكائيّ؛ كما أنَّه يدلُّ على خصوصيَّةٍ غيرِ مسبوقةٍ، لاثنَيْن من العابدين الباكين؛ مَرَدُّهَا إلى ارتباطهما بالشّاعر الكاهن، بعلائق: الدَّم، وَالدِّين، وَالوظيفة.

وَيُؤَكِّدُ الشّاعر ـ في البيت السّادس ـ أنَّ وسيلةَ الخلاص من الهمِّ الجمعيِّ، والألم الرُّوحيِّ، كامنةٌ في الصَّلاة المقرونة بالبكاء؛ فَهِيَ الَّتي تُطَهِّرُ الفكر، وَالعقل، وَالوجدان، كما تسمو بالإنسان روحاً وجسداً عن حُبِّ الذَّات، وَالإسراف في الْمَلَذَّاتِ، أمام المطلب الجماعيِّ الْمُلِحِّ؛ فيبذل الشّاعر حينئذٍ مزيداً من صلوات البكاء؛ لغاية سلامة أبناء قبيلته الأوفياء؛ ذلك أنَّ عودة الحياة الْمُؤَمَّلَةِ، إلى الدِّيار الْمُهَدَّمَةِ؛ سَتُؤَدِّي إلى حضور الأمومة الكونيَّة، بجميع مظاهرها الإخصابيَّة، وتلكم العودة مشروطةٌ بالصَّلاة الكافية، وَالبكائيَّة الشّافية.

وَيُشِيْرُ الشّاعر في عَجُزِ البيت ذاته، إلى حقيقة الممارسة الطَّقسيَّة، وَغاياته الإنمائيَّة، من خلال الاستفهام الموجَّه إلى صميم الـ"أنا"، وَ"نحن"، في إطارٍ أسلوبيٍّ تجريديٍّ، يُقَرِّرُ حتميَّة ارتقاء العبادة البكائيَّة؛ لتكونَ بمستوى الحضور الأموميِّ الكونيِّ، وكأنَّه يحثُّ نفسه ورفاقه، على مزيدٍ من البكاء وَالعويل؛ الكفيلَيْن بتشكيل بَوَاعِثِ الأَمَلِ، ممثَّلةً في تفريج الكربة العظمى، وَتذليل النَّائبة الكبرى.

ويدلُّ التَّجريد الكائن في هذا البيت؛ عَلَىْ ((ظاهرة أسلوبية لها بعد نفسي عميق يكشف عن ضعف الشاعر أمام مواجهة النفس، فلا يواجهها وإنما يضعها أمامه))([2])؛ وَلِذلك استخدم الشّاعر لغاية تذكير الذَّات، بوسائل الخلاص من الآلام والعذابات، أسلوب الالتفات من التَّكلُّم إلى الخطاب.

وَيُرْوَى البيت السّادس: ((وَإِنَّ شِفَائِي عَبْرَةٌ إِنْ سَفَحْتُهَا))([3])، وَ"السَّفْحُ" من حيث الدَّلالة، كلمةٌ مُشْبَعَةٌ بالخصوبة في غَيْرِ وَجْهٍ؛ فَـ((السَّفْحُ: عُرْضُ الْجَبَلِ حَيْثُ يَسْفَحُ فِيْهِ الْمَاءُ ... وَالسَّفْحُ لِلدَّمِ كَالصَّبِّ ... وَالتَّسَافُحُ وَالسِّفَاحُ وَالْمُسَافَحَةُ: الزِّنَا وَالْفُجُوْرُ ... وَرَجُلٌ سَفَّاحٌ، مِعْطَاءٌ ...))([4])؛ فَالجبل مقام الأمومة الأرضيُّ، في الفكر "الميثولوجيِّ" العربيِّ؛ كما يحمل السَّفح دلالة الإخصاب المائيِّ للمقام الجبليِّ؛ وَتُحِيْلُنَا أفعال "السِّفَاحِ" وَ"الْمُسَافَحَةِ" إلى طقوس الجنس الإلهيَّة، الْمُقَامَةِ في المعابد السّاميَّة، برعاية ربَّة اللَّذائذ الحسيَّة؛ وتدلُّ صيغة المبالغة

---

1) الخطيب التّبريزيُّ: شرح المعلَّقات العشر، ص29.

2) دقَّة، محمَّد علي: المطابقة النَّحويَّة في شعر امرئ القيس ـ دراسةٌ وصفيَّةٌ لظاهرةٍ لُغويَّةٍ ـ مجلَّة التُّراث العربيِّ، اتِّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 20/ 1985م، ص182.

3) الخطيب التّبريزيُّ: شرح المعلَّقات العشر، ص29.

4) ابن منظور: لسان العرب، مادَّة (سفح).

"سفّاح"، إذا ما نُعِتَ بها المرء، في السّياق الوصفيّ؛ على عطائه الوفير، وَبذلـه الكبيـر، فـي صلواته الطَّلليَّة، وَبكائيَّاته العباديَّة، وَأضحياته القربانيَّة.

ويصف "امرؤ القيس" طلله المقدَّس بـ"الدَّارس"؛ وَيحمل الوصف دلالات البلى وَالاهتراء في الثِّياب، وَقراءة الكتاب المقدَّس وَتفتيشه، وَالاجتماع من أجل تلك الغاية في "الْمَـدَارِس"([1])، الَّتي تُشَاكِلُ بُيُوتَاتِ العبادة، في كثيرٍ من الوجوه؛ كما يحمل الأصل "دَرَسَ" دلالة الطَّمس للفعل الإخصابيّ الأنثويّ، كما هو الحال في الواقع الطَّلليّ؛ فـ((دَرَسَتِ الْمَرْأَةُ ... حَاضَتْ؛ وَخَـصَّ اللِّحْيَانِيُّ بِهِ حَيْضَ الْجَارِيَةِ ... وَالدُّرُوسُ: دُرُوسُ الْجَارِيَةِ إِذَا طَمِثَتْ))([2])؛ فَالحيض يعني انتفاء الْجماع الْمُؤدِّي إلى الإخصاب والحمل، لكنَّه يُبَشِّرُ بنضوج البويضات الأنثويَّة، الْمُتَمَوْضِعَةِ فـي أسفل الرَّحِم، انتظاراً للأمواه الذَّكريَّة الكفيلة بتلقيحها، وإعطائها الْمُسَوِّغَاتِ الفطريَّة، والـدَّواعي الفسيولوجيَّة، للتَّشكُّل الْبَدَنِيّ، والتَّخلُّق الأوليّ.

ويعود بنا الشَّاعر في صلاته الطَّلليَّة، إلى طقـوسٍ عباديَّـةٍ مماثلـةٍ، جـرت وقائعهـا الشَّعائريَّة، في معابد "عشتار" العربيَّة، الكائنة في قمَّة جبل "مأسل" المقدَّس؛ حيث تتفجَّر العيون والينابيع المائيَّة، بمشاركةٍ فاعلةٍ من لدن التَّجسيد الأموميّ الأرضيّ، ممثَّلاً فـي "أُمِّ الْحُـوَيْرِثِ" و"أُمِّ الرَّبَابِ"، اللَّتَيْن شاركتا الشَّاعر مَنَاسِكَ الطَّقس الإخصابيّ، بسـائر مظـاهره: القربانيَّـة، والخمريَّة، والجنسيَّة؛ فأضحى ذلكم الطَّقس عادةً تُؤدَّى، وحاجةً تُلَبَّى، في زمن المحنة، ووقـت الشِّدَّة؛ لأنَّه يبعث الأمل الواعد، في النُّفوس الْمُتَرَقِّبَة، فَتْحَاً أموميَّاً إخصابيَّاً عميماً.

وَتُحيلُنَا رواية "أبي عبيدة " للبيت السَّابق: ((كَدِينِكَ مِنْ أُمِّ الْحُوَيْرِثِ قَبْلَهَا ...))([3])؛ إلى الدِّين بمعنى التَّديُّن؛ كما تُرَسِّخُ مفهوم العادة العباديَّة، الَّتي ألف المرء القيام بها علـى الـدَّوام، وتحمل تقليبات الأصل (دين)، دلالات الإخصاب الأموميّ المائيّ؛ فـ((الدِّينُ مِنَ الأَمْطَارِ، مَـا تَعَاهَدَ مَوْضِعاً لاَ يَزَالُ يَرُبُّ بِهِ وَيُصِيبُهُ))([4]).

ويمكننا أنْ نلحظ أسطوريَّة الموقف التَّصويريّ، في اختيار الشَّاعر ذِكْرَ امرأتيه بالكنية لا بالاسم؛ ((فهما أُمُّ الحويرث وأُمُّ الرباب. ولهذا الاختيار مغزاه، أن الامرأتين متزوجتان وأُمَّـان لأولاد، والشاعر يعرفهما لا باسم كل منهما بل بصفتهما أُمَّاً لولد، موحياً بأهمية مرورها بتجربة الزواج والإنجاب والأمومة. ويلحظ أيضاً دلالات اسمي الحويرث والرباب، فاسـم الحـويرث، تصغير الحارث، يوحي بفعل الحرث والزراعة ويؤكد صور الخصب والحصاد. وأما الربـاب فهو السحاب الأبيض وبه سُمِّيَتْ المرأة الرباب ... وهو يوحي بالطهر والمطـر والإخصـاب.

---

1) ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادَّة (درس).

2) نفسه، مادَّة (درس).

3) أبو بكرٍ الأنباريُّ: شرح القصائد السَّبع الطِّوال الجاهليَّات، ص28.

4) ابن منظور: لسان العرب، مادَّة (دين).

وتبرز دلالات اختيار اسم لذكر واسم لأنثى، كل منهما يجسّد معاني الخصب، فضلاً عن أن المرأتين قد أخصبتا وأعطتا الحياة لنسل جديد، فأسهمتا في تحقيق استمرارية الحياة البشرية. وهكذا يواصل الشاعر بإبداعه مقاومة العقم والتّصدي لمأساة الرحيل))([1]).

ويقف الشّاعر في إطار الصُّورة الأنثويَّة المثاليَّة المُفْعَمَة بالأمل، على جانبٍ من جوانب الجمال الأموميّ، ممثّلاً في تطيُّب المرأتَيْن الكاهنتَيْن؛ بغية استقبال العشير الذَّكريّ؛ في غرفة اللَّذَّة المعبديَّة، وتكون طُيُوبُهُنَّ حينئذ، من "المسك" المقدَّس، عِطْرِ "عشتار" الأثير، في تمثيلها الوثنيِّ، وتجسيدها الإنسانيِّ، كونه مُسْتَخْرَجاً من الغزالة الرَّامزة للأمومة الكونيَّة، في العقيدة العربيَّة.

ويُمْعِنُ "امرؤ القيس" في خَلْقِ الأجواء الفنِّيَّة، والتَّشبيهات البلاغيَّة، المُـوَطَّرَة بالصُّور الحركيَّة الشَّمِّيَّة؛ فقد شبَّه طِيبَ ريَّا "أُمِّ الْحُوَيْرِثِ"، و"أُمِّ الرَّبَابِ"، بنسيمٍ طَيِّبٍ هَبَّ على "قرنفل" وأتى بريَّاه الأخّاذ، وفي هذه الصُّورة المُسْتَدْعَاة من الزَّمن الماضي التَّليد، نفيٌ فَنِّـيٌّ لصورة الرَّحيل عن الدِّيار في الزَّمن المَعِيْش، وبها تتشكَّل بَوَاعِثُ الأَمَلِ، في صدور القوم المكروبين، الَّذين يبتغون شفاء الرُّوح والجسد، من جميع أَوْصَابِهِمَا، وسائر أَسْقَامِهِمَا.

ويُدْرِكُ الشَّاعر في ختام طلليَّته، أهمِّيَّة البكاء العباديِّ، في تبديد عناصر الألم، وتشكيل دواعي الأمل؛ فتفيض عيناه بالدُّموع الحارَّة؛ المُعَبِّرَة عن حميميَّة علاقته الغراميَّة، مع الأنثى الرَّاحلة، ويتواصل انهمار الدَّمع؛ لِيُبَلِّلَ محمل السَّيف المُغْمَّد؛ ولتلك الكثرة في الدَّموع دلالتها الدِّينيَّة؛ الَّتي تُبْرِزُ إلحاح الشَّاعر الكاهن على عودة الخصوبة الأموميَّة العالميَّة، كما أَنَّ الفعل البكائيَّ في هذا البيت، يصل إلى ذروته؛ لِيُبِيْنَ عن عميق مأساة القوم المحزونين من جهةٍ، ولِيُنَفِّسَ مكبوتاتهم من جهةٍ ثانيةٍ، ولِيخلقَ في الأفق المنظور، أملاً بعودةِ أموميَّةٍ ميمونةٍ، من جهةٍ ثالثةٍ؛ ولِيُعَبِّرَ بصدقٍ عن ثنائيَّة الألم والأمل، الَّتي ما انفكَّت تُسَيْطِرُ على الإنسان فكراً، وعاطفةً، ومَسْلَكاً.

ويكتسب الخطاب الشِّعريُّ، في البيت الأخير، خصوصيَّةً دلاليَّةً، تتَّصل بالبعد الفلسفيِّ للموقف برمَّته؛ فالشَّاعر مُتَمَنْطِقٌ بحمَّالة السَّيف؛ وفي ذلك تعبيرٌ عن استعداده المتناهي للتَّصدِّي، وأمله الْمُجَسَّدِ بالتَّحدِّي، لكنَّ السَّيف باقٍ في غِمْدِه؛ ممَّا يعني أنَّ الشَّاعر عاجزٌ عن مواجهة العدو الأزليِّ، ممثَّلاً في الطَّبيعة الْمُدَمِّرَة، وأفعالها الْمُعْتَلِقَةِ، بالرَّبَّة الْمُشْتَمِلَةِ، بِحُلَّتَي: السَّواد، والبياض.

ويمكننا أن نقف على ثنائيَّة الألم والأمل، في الفضاءات المكانيَّة، الَّتي وظَّفها الشَّاعر لخدمة فِكْرِهِ العقديَّة، ((ويلحظ وجود تضاد بين "الدَّخُولِ" و"تُوْضِحَ" وهو تضاد فيما توحيه

---

1) عوض: بنية القصيدة الجاهليَّة، ص193.

الكلمتان من دلالات. فالدخول تفيد الداخل والباطن وما هو مظلم ومستتر ومستور ومتداخل ... بينما توحي "توضح" بالوضوح والانكشاف والبياض والصفاء. وكأن الشاعر ممزق بين ما هو خفي مغلق في الوجود وبين توقه إلى المعرفة، إلى سبر الأغوار وكشف الأسرار، إلى الأكل من التفاحة المحرمة. وفي غمرة الحس بالجدب والخراب والموت يستلهم الشاعر الأضداد، لعل بتسمية الشيء بضده يتحقق الخصب ويجري ماء الحياة. ومن هنا يستمد الاسمان "حَوْمَلُ" و"الْمِقْرَاةُ" أهميّتهما ... وكأن الشاعر يسعى – ولو عن غير وعي منه – إلى تفجير الماء من قلب اليباس فيحقق الخصب ولو باللغة وبالوعي الإنساني الرافض الاستسلام للموت))[1]؛ فَـ"الْحَوْمَلُ": ((السَّيْلُ الصَّافِي))[2]، كما أنّ مشتقّات الأصل (حمل)، تعتلق بالخصوبة المائيَّة، وَالنَّماء الطبيعيِّ، في عوالم: النَّبات، وَالإنسان، وَالحيوان[3]؛ أمَّا "الْمِقْرَاةُ" فَهِيَ: ((الْحَوْضُ الْعَظِيْمُ يَجْتَمِعُ فِيْهِ الْمَاءُ ... وَالْمِقْرَاةُ الْمَسِيْلُ وَهُوَ الْمَوْضِعُ الَّذِيْ يَجْتَمِعُ فِيْهِ مَاءُ الْمَطَرِ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ ... وَالأُنْثَى مِقْرَاةٌ وَمِقْرَاءٌ ... وَالْمِقْرَاةُ: الْقَصْعَةُ الَّتِي يُقْرَى الضَّيْفُ فِيْهَا))[4].

ويعكس الزَّمن الفنِّيُّ للمقدّمة الطَّلليَّة؛ صراع الثُّنائيَّات، وَتُشَكِّلُ كلمة "ذكرى" محور البيت الأوَّل، بل محور القصيدة بكلِّيَّتها؛ ((إذ تطرح البعد الزمني للقصيدة وتؤكده، وزمن القصيدة كما تطرحه كلمة "ذكرى" زمن مسترسل وزمن غير متعاقب ومتطور. إنه عودة للزمن إلى الوراء من ناحية واستحضار لزمن ماض من ناحية ثانية. إنه تكسير للزمن وشقه إلى زمنين: زمن الوقوف والبكاء وزمن وجود الحبيب والمنزل، وقد اجتمع الزمنان في شطر واحد من الشعر. وسيكون تكسير الزمن وتحوله عن طبيعته المسترسلة المتعاقبة إحدى سمات هذه القصيدة التي بها تحقق صيغتها الفنية وأبعادها الرمزية. وتتضمن "الذكرى" الوجه الإنساني للتعامل مع الزمن. فلا يعود الزمن مجرد إيقاع خارجي يخضع له الإنسان، بل إنه يخضعه لإرادته بفعل إنساني: يستحضره حين يشاء ويستقطع منه ما شاء، فتستأثر به ملكة إنسانية هي الذاكرة تحوله عن طبيعته وتجسده حاضراً، لكن صورها تصطدم بصور الحاضر، ويقف الزمنان جنباً إلى جنب في لحظة زمنية واحدة، فتحدث المفارقة التي تؤكد تزامن الزمنين وعدم إلغاء أحدهما الآخر. وتكشف هذه المفارقة أن زمن الذاكرة لا يلغي زمن الواقع الذي يثبت ساخراً من الزمن الإنساني المستعاد. ومن هنا يتولد البكاء دليلاً على إقرار الإنسان – ولو إلى حين – بعجزه، حاملاً في الوقت ذاته الإصرار على تجاوز ذلك العجز))[5].

---

1) عوض: بنية القصيدة الجاهليّة، ص189.

2) ابن منظور: لسان العرب، مادّة (حمل).

3) ينظر: نفسه، مادّة (حمل).

4) نفسه، مادّة (قرا).

5) عوض: بنية القصيدة الجاهليّة، ص188.

وَهكذا يمضي شاعرنا فِيْ ((اختزال الزمن في لحظات متنوعة، فيقابــل بــين صــور الخراب ومظاهر الحياة فيّ الطلل، وبين الجفاف النفسي والخصب العــاطفي، وبــين ذكريــات الماضي ومأساة الواقع في صور يشخص بها هذه الذكريات، وكأنه يعايشها من خلال الريــاح والأمطار والظباء والنظام والرحيل والبكاء))([1]).

وَقد رحلت الرُموز الحيوانيَّة الأموميَّــة، كَالظّباء المقدَّســة، فِيْ إثْرِ المعشوقة الرَّاحلة، ((وكأن الرحيل صار رحيلين، وزمن الرحيل غدا زمنين، فتعمقت مأساة الارتحال واشتد الوعي بجور الزمان. ولكن الإنسان لا يستسلم، فتعيد الذاكرة بناء معالم الديار الزائلة فترسم ســاحاتها وتحدد قيعانها، وهي المواضع التي يستنقع فيها الماء، فيتحدى الإنسان صور الفراغ والخــراب ويبني حلمه عالم التوق والأمل، عالم الديار العامرة ووفرة الماء. وكما تحولت رســوم منــازل الحبيبة نسيجاً تلبسه الأرض فتتأنسن، والطبيعة فتتحضر، كذلك صار ما خلفته الآرام في الطلول من بعر، حبَّ فلفلٍ، وهي صورة تحمل دلالات حضارية. فالفلفل نبات يستخدمه الإنســان فــي الطبخ لتفويح الطعام، ويحمل دلالات الحدة والحرقة. كما توحي كلمة "حب" بتوق الإنسان إلــى زرع الأرض بالبذور، وبالأمل في أن تطلق وتكبر وتعطي الثمار. فتكون الصورة الشعرية بما هي خلق لتشبيه مفاجئ وسيلة الشاعر لتحقيق الخصب، وتصبح اللغة الشــعرية معــادلاً لفعــل الخلــق))([2]).

وَيمكن ملاحــظة الموقف العامّ فــي المقدّمة الطَّلليَّــة، لمعلَّقة "امرئ القيــس"، الَّــذي ((ينطوي على تناقض، فالمكان الذي خلا من ساكنيه وأصبح بالتالي شــديد الإيحــاء بمعنــى الوحشة والعدم، هذا المكان الموحش نفسه يجسده النص، بحيث يثير معاني الحياة والنمو والتجدد بصور مختلفة ... فالأنا التي تنطوي عليها القصيدة ممزقة بين الواقع المتمثــل فــي الرســوم الدارسة والمكان الموحش من جهة، والحلم المتمثل في الآرام والسمرات والعرصــات وحــب الفلفل والحنظل من جهة أخرى، إن حزن الشاعر ناجم عن إحساس ناضــج نبيــل بالمفارقــة المأساوية بين الواقع والحلم))([3]).

وَإزَاءَ الْمَطْلَعِ الْبُكَائِيِّ؛ ((نستشف بوضوح قمة القمع والقهر، التي وقع الشــاعر أســير لحظاتها القاسية، فالشاعر لا يعاني من قسوة الطبيعة التي تسف عليه الــريح، فتمســح معــالم الحبيبة بقسوة بالغة وحسب، بل تراه أيضاً من قسوة الاجتماعي الذي فرض على الأحباب هجرة دائمة، إن دخول الشاعر في زمن الهجرة القامع لأشياء القلب، جعله في أعلى درجات الســخط

---

1) عبد الرَّحمن: الشِّعر الجاهليُّ، ص202.

2) عوض: بنية القصيدة الجاهليَّة، ص190.

3) بريري، محمَّد أحمد: اللَّيل وَالنَّهار في معلَّقة امرئ القيس ــ حاشيةٌ على قراءةٍ ثانيةٍ ــ مجلَّــة فصــــول 14: 2/ 1995م، ص20، 21.

والانهمار، فالشاعر أمامنا منهمر حتى أطراف أصابعه، ووراء مثل هذا الانهمار ذلك الشعور القاسي بالسخط الذي توافر لديه كنتيجة طبيعية لقوة القمع والقهر التي فرضها عليه المجتمع من جهة، والطبيعة من جهة أخرى ... أما استدعاء الدموع في لحظة الفراق، فهو للتعويض عن خصوبة الأنثى، بخصوبة المطر الذي يمسح القحط وينتصر على الجفاف))([1]).

وتنعكس الملامح الطَّلليَّة، على المعلَّقة الخالدة؛ ويَتمثَّل ذلك الانعكاس في: ((الثنائيات والتعارضات والعلاقات الفضائية، فالمعلقة كلها تكثر من ذكر كلمة "بين"، بمعنى أن شيئاً ما يكون موجوداً بين شيئين آخرين، ويتمثل أيضاً في غموض العلاقات وحزن الحاضر وغياب المستقبل، والرغبة اليائسة في بعث كل شيء بمثل هذه الكلمات التي تنفجر بالحيوية، وتقيم توازناً مع الحاضر الدارس الحزين ...))([2]).

لقد ((قابل الشاعر في سياق الالتياع والبكاء، بين الماء والنار في شكل ثنائية عنصرية متضادة، غير أنه تقابل فيه من الغرابة والمباغتة بقدر ما فيه من تنكب للتقليد وانحراف عن المعتاد ... إن التقابل الموضوع في سياق تعارض عنصري، يحيل على تقابل آخر يقويه ولا يوهنه، فالمحب الذي ظعن أحباؤه، يذرف من التحنان واللهفة والشوق دموعاً لا تزداد معها لوعته إلا توهجاً واتقاداً))([3])؛ فالمطلوب قَدْرٌ أكبرُ من العبادة البكائيَّة؛ الَّتي قد تَجلُو الهمَّ؛ وَتُبَدِّدُ الغمَّ؛ وَتُذْهِبُ الألم.

ويبدو بكاء الشَّاعر الجاهليّ على الأطلال، ((تعويضاً عن الماء الذي حبسته السماء، ورفضت أن تروي الأرض المجدبة به، إنه صيغة أخرى من صيغ الاستسقاء، فإن لم يكن بمقدور الشاعر أن يلزم الطبيعة بأن تجود بالماء، فليفجر الماء من عينيه استمطاراً للسماء وبرهانا على أنه يملك زمام نفسه على الأقل، ولو وقف عاجزاً أمام الطبيعة ... فالبكاء فعل إنساني يسعى إلى تعويض الجدب ويؤكد التوق إلى تحقيق الخصب بما أوتي الإنسان من مقدرة، وما التهب في أعماقه من رغبة في عدم الاستسلام للموت اليباس))([4]).

وبذلك تُمَثِّلُ بكائيَّة "امرئ القيس"؛ ((فجيعة الإنسان في غمرة نعيمه ولهوه، وقوة وقعها على النفس، حتى تقلب حياته رأساً على عقب، فيضطر تحت وطأة المصيبة أن يفقد كل اتزان فينفجر في البكاء، كما تفقده الثقة بنفسه، فيلجأ للآخرين عله يجد مخرجاً لبلواه))([5]).

---

1) الحسين: العمارة الفنيَّة في شعر امرئ القيس، ص46 ــ 48.

2) أبو ديب، كمال: معلَّقة امرئ القيس ــ الرُّؤية الشَّبقيَّة ــ مجلَّة فصول، 4: 2/ 1984م، ص97.

3) نصر: البديع في تراثنا الشِّعريّ، ص88.

4) عوض: بنية القصيدة الجاهليَّة، ص187.

5) عبد الله: خصوبة القصيدة الجاهليَّة، ص158.

الصَّلاة الطَّلَليَّة في مجملها، على ((وقوفه واستيقافه صاحبيه أو صاحبه عند
وتشا ظاعنين، التي لا تزال آثارها باقية، على الرغم مما يختلف عليها من الرياح، ولم
أطلالت الراحلين من قلبه، ثم وصفه بعض الآثار التي يخلفها رحيل البدو عن مضاربهم،
تن من الوجد بفراقهم والبكاء لرحيلهم، وما واساه رفاقه به، وما يفعل البكاء من التسرية
والتخفيف من وجده، ثم ما ذكر به نفسه أو صاحبه بما كان يلقى من أُمِّ الْحُوَيْرِثِ وجارتها،
بعض ما كان يعجبه منهما))(1).

وقد عمد الشَّاعر الجاهليُّ، حين انتقل إلى ((رصد ذكرياته العاطفية إلى تنمية هذا الشعور بالانتصار في نفسه من خلال تداعي هذه الذكريات وتلاحقها، وتحقيق الحياة لها عن طريقين: صياغتها في هذا الأسلوب القصصي الفريد الذي يقترب بها من الواقع الحقيقي قرباً شديداً، وتنويعها تنويعاً يرمز إلى تجددها واستمرارها، فهو يذكر "أمَّ الحويرث"، و"أمَّ الرَّباب" كما يذكر "عُنَيْزَةَ" و"فاطمة" وغيرهن من العذارى، ويهمنا من هذا الغزل، في طوله وتنوعه وامتداد أحداثه، حرص الشاعر على التغني بانتصاره في كل مغامرة عاطفية يقصها، حرصاً منه على عدم الالتفات، في هذا القصص العاطفي الخصب، إلى وصف جمال المرأة التي فتنته وحملته، في بعض الأحيان، على مواجهة الموت بتحديه لقومها الذين يمنعونه من زيارتها))(2).

ويجدر بنا أن نلتفت في هذا السِّياق إلى البيت الْمِفْصَلِيِّ، التَّالي للصَّلاة الطَّلَليَّة، إذْ بِهِ تكتمل صُوَرُ الأَمَلِ، في تضاعيف الخطاب الشِّعريِّ الْمُشْبَعِ بالأَلَم؛ ذلك أنَّه يُجَذِّرُ طقسيَّة العبادة الإخصابيَّة، ويخلق فضاءً مكانيًّا؛ له دلالته المغرقة بالدِّين وَالأسطورة، كما يطرح بُعْدَاً زمنيَّاً، يتعدَّى حدود الأزمنة المتضاربة في موقف الطَّلل، في إطَارِ الْخَلْقِ الْفَنِّيِّ، السَّاعي للانتصار الْخِصْبِيِّ، يقول "امرؤ القيس"(3):

[من الطَّويل]

أَلاَ رُبَّ يَــوْمٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٍ ... وَلاَ سَــيَّمَا يَــوْمٌ بِــدَارَةِ جُلْجُلِ

وَيُرَاوِدُ حُلْمُ الْخَلْــقِ خَلَجَاتِ الشَّاعر المحــزون، وَيُصِرُّ على الحضــور فــي دائــرة "العقل اللاَّواعي"، أو "اللاَّشعور النَّفسيِّ"، وتتراكب وحداته الصُّوَرِيَّةُ، ومكوناته المعنويَّة، وحين يتضاعف حجم المكبوتات، ويتضخَّم مُؤَشِّرُ العذابات، ويرتفع مَنْسُوبُ الأزمات، تُشَــكِّلُ القــوى الشُّعوريَّة الخلاَّقة، والعواطف الإنسانيَّة الجيَّاشة، سَيْلاً دَفَّاقاً من الْعِبَرِ الْعَافِيَةِ، وَنَمَطَاً رَاقِيَاً مــن

1) طبانة: معلَّقات العرب، ص87.

2) عبد الرَّحمن، إبراهيم: من أصول الشِّعر العربيِّ القديم ـــ الأغراض وَالموسيقى دراسةٌ نصِّيَّةٌ ـــ مجلَّة فصول، 2:4/ 1984م، ص26.

3) الدِّيوان، ص32.

الْفِكَرِ السَّامِقَةِ، في سياقٍ فنّيٍّ تركيبيٍّ، وَإطارٍ وصفيٍّ مجازيٍّ، يُوَازِي أحلام التَّصدّي، الْمُعْتَمِرَةِ دَوَاخِلَ الشَّاعر، في زَمَنِ الْخَلْقِ وَالتَّجْدِيْدِ.

((ويتمثّل الوعي الحاد بالزمن في تكرار لفظة "يوم" مرتين في البيت التاسع، فيبدأ في القصيدة زمن ماض آخر يحدّد موقعه بالنسبة للأزمان الأخرى. فقد تحوّل الزمن إلى شرائح وذُرى مكانية متجاورة اختزل بعدها العمقي المتعاقب. فالزمن هنا غير زمني، إنه مجرد يوم يوصف بأنه صالح، وكأن الزمن مراوحة وتأرجح بين أيام صالحة وغير صالحة؛ وبالتالي فهو زمن إنساني يحدده حس الإنسان به ولا يوجد خارج الوعي الإنساني، وهو كذلك زمن معرف بالمكان: يوم دارة جلجل. وتستمدُّ دارة جلجل دلالاتها من كونها توحي أول ما توحي بالدار، المسكن الذي يوفر للإنسان الأمن والارتياح))([1]) .

ويمكننا التَّوقُّف عند الأبعاد الدّلاليَّة، السَّابرة لِـ"دَارَةِ جُلْجُلٍ"؛ بغية معرفة معانيها المادّيَّة، وأبعادها الفلسفيَّة، المتعلِّقة بالعقيدة الأموميَّة الجاهليَّة؛ فَـ"الدَّارَةُ": ((مَا أَحَاطَ بِالشَّيْءِ كَالدَّائِرَةِ))([2])؛ وَهذا يُحيلُنَا إلى مركزيَّة الدُّمى الأموميَّة، فِيْ معبدها الوثنيِّ، الْمَحْفُوْفِ بِالأوقاف المائيَّة، وَالزُّرُوع النَّباتيَّة.

أَمَّا "الدَّارَاتُ" فَهِيَ: ((أَرْضٌ سَهْلَةٌ تُحِيطُ بِهَا جِبَالٌ ... وكُلُّهَا سُهُولٌ بِيْضٌ تُنْبِتُ النَّصِيَّ وَالصِّلِّيَانَ وَمَا طَابَ رِيْحُهُ مِنَ النَّبَاتِ))([3])؛ فالمعابد الأموميَّة قائمةٌ على الأراضي الخصيبة، الْمُحَاطَةِ بالجبال المقدَّسة؛ ممَّا يعني مزيداً من المنعة والسَّلامة للمعبد وَرُوَّادِهِ الْوَجِلِيْنَ، مِنْ تَدْبِيْرِ الْمُذْنِبِيْنَ، وكَيْدِ الْمُغِيْرِيْنَ.

وَيتأكّد البعد الوثنيُّ بتمظهراته الفاقعة، وَإِدْلالاته الدَّامغة، حين نقف على الأفق المعجميِّ لمفردة "الدَّار"؛ الدَّالَّة على أُفُقٍ رحيبٍ، عَايَشَتْهُ طَوَائِفُ العرب الأَقْحَاحِ، في المعبد الأموميِّ الكبير، مِنْ خلال ((صَنَمٌ بِهِ سُمِّيَ عَبْدُ الدَّارِ، (وَهُوَ) صَنَمٌ كَانَتِ الْعَرَبُ تَنْصِبُهُ يَجْعَلُوْنَ بِهِ مَوْضِعاً حَوْلَهُ يَدُوْرُوْنَ بِهِ، وَاسْمُ ذَلِكَ الصَّنَمِ وَالْمَوْضِعِ الدُّوَارُ))([4])، ويتوائم الصَّنم المقدَّس مع "جُلْجُلٍ"، في إطار التَّلازم المكانيِّ، وَ"جُلْجُلٌ": ((جَبَلٌ مِنْ جِبَالِ عُمَانَ))([5])، فإذا ما أُسْنِدَتِ التَّاء الدَّالَّة على التَّأنيث اللَّفظيِّ إلى كلمة "الدَّار"؛ استقام لنا القول: إنَّ المقام المعنيَّ بِالذِّكْرِ، هو معبد الأُمِّ الكونيَّة الكبرى، في جَبَلِهَا المقدَّس بأرض "عُمَانَ"؛ حيث أصنامها وَدُمَاهَا، تحوطها جماهير غفيرةٌ من العبَّاد وَالزَّائرين؛ لغاية حِيَازَةِ الْبَرَكَةِ، وَنَيْلِ الرَّحْمَةِ.

---

1) عوض: بنية القصيدة الجاهليَّة، ص194.

2) الزَّبيديُّ: تاج العروس، مادَّة (دار).

3) نفسه، مادَّة (دار).

4) نفسه، مادَّة (دار).

5) نفسه، مادَّة (دار).

ويقف "امرؤ القيس" على أطلال "هِنْدٍ"، وَ"الرَّبَابِ"، وَ"فَرْتَنَي"؛ فيعيش أجواء الصَّدمة الانفعاليَّة بِكُلِّ أبعادها، حين تتشوَّش المنظومة النَّفسيَّة، وَتضطرب الرَّقابة الكُلِّيَّة، للعمليَّات الوجدانيَّة، في المستويَيْن: العاطفيِّ، وَالفكريِّ، وَيُوَظِّفُ الشَّاعر الاستفهام الانكاريَّ "لِمَنْ"، مُضَافاً إلى "طَلَلٍ" مُنَكَّرٍ؛ ممَّا يُوْحِي برفض الشَّاعر له[1]؛ لينتصر للفكرة الإخصابيَّة، الَّتي سعى لاستجلاب مظاهرها الحياتيَّة كافَّةً؛ بِكُلِّ ما تأتَّى له من الوسائل العباديَّة، وَالطُّرق الصُّوفيَّة، وَتتلخَّص تلكم في: التَّرنيم الدِّينيِّ، المُؤَدَّى من قبل المغنِّية الغانية، وَالقتال العباديِّ على ظهور الأفراس الغازية، وَالحكمة الكهنوتيَّة المُبَدِّدَةِ قوى الموت الدَّاهمة، وَتُشَكِّلُ الطَّرائق الاستشرافيَّة السَّابقة، آمال الشَّاعر المُجَلَّلَةِ بالانتصار، وَأحلامه القصوى في مواجهة الموت وَالدَّمار[2].

وبوسعنا مطالعة شرائحَ شعريَّةٍ دالَّةٍ، في ديوان "امرئ القيس"، تُكَرِّسُ جميعها ثنائيَّة الألم وَالأمل، في تضادٍّ عنصريٍّ ملحوظٍ، وَتقابلٍ صُوَرِيٍّ ملموسٍ؛ يُوْحِيَانِ معاً بضدِّيَّة الموت وَالحياة، في تضاعيف الصَّلاة الطَّلليَّة، وَالعبادة البكائيَّة، وَالتَّراتيل الاستسقائيَّة[3].

وَيُطَالِعُنَا "عنترة" بموقف طلليٍّ بكائيٍّ؛ تَشِي أحداثه الرَّئيسة؛ وَفضاءاته الفسيحة؛ بأسطوريَّة الخطاب الشِّعريِّ، فتراه يقول[4]:

[من الكامل]

قِفْ بِالْمَنَازِلِ إِنْ شَجَتْكَ رُبُوعُهَا	فَلَعَلَّ عَيْنَكَ تَسْتَهِلُّ دُمُوْعُهَا
وَاسْأَلْ عَنِ الأَظْعَانِ، أَيْنَ سَرَتْ بِهَا	آبَاؤُهَا وَمَتَى يَكُوْنُ رُجُوْعُهَا
دَارٌ لِعَبْلَةَ شَطَّ عَنْكَ مَزَارُهَا	وَنَأَتْ، فَفَارَقَ مُقْلَتَيْكَ هُجُوْعُهَا
فَسَقَتْكِ يَا أَرْضَ الشَّرَبَّةِ مُزْنَةٌ	مُنْهَلَّةٌ، يَرْوِي ثَرَاكِ هُجُوْعُهَا
وَكَسَا الرَّبِيْعُ رُبَاكِ فِيْ أَزْهَارِهِ	حُلَلاً إِذَا مَا الأَرْضُ، فَاحَ رَبِيعُهَا
كَمْ لَيْلَةٍ، عَانَقْتُ فِيْهَا غَادَةً	يَحْيَا بِهَا، عِنْدَ الْمَنَامِ ضَجِيْعُهَا
شَمْسٌ إِذَا طَلَعَتْ سَجَدْتُ جَلاَلَةً	لِجَمَالِهَا، وَجَلاَ الظَّلاَمَ طُلُوْعُهَا
يَا عَبْلَ! لاَ تَخْشَيْ عَلَيَّ مِنَ الْعِدَا	يَوْماً، إِذَا اجْتَمَعَتْ عَلَيَّ جُمُوْعُهَا
إِنَّ الْمَنِيَّةَ يَا عُبَيْلَةُ، دَوْحَةٌ	وَأَنَا وَرُمْحِي أَصْلُهَا وَفُرُوْعُهَا[5]

---

1) ينظر: عبد المطَّلب، د.محمَّد: قراءةٌ ثانيةٌ في شعر امرئ القيس ـــ الوقوف على الأطلال ـــ مجلَّة فصول، 2:4/ 1984م.، ص159.

2) ينظر: الدِّيوان، ص170.

3) ينظر: نفسه، ص64، 81، 117، 131، 133، 139، 159.

4) الدِّيوان، ص250، 251.

5) الدَّوْحَةُ: الأرض كثيرة الشَّجر.

فيدعو الشّاعر نفسه أو رفيقه؛ للوقوف على آثار الموت والدّمار، في منازل المعشوقة الرّاحلة، وتُصِرُ عليه الأشجان، وتَكْتَنِفُ جَوَاهُ الأحزان؛ فتستهلُ دموع عينيه كما تَنْهَالُ الأمْوَاهُ المطريَّة؛ ممَّا يعني معادلة البكاء الموجود، للماء المفقود؛ فالبكاء ـ بِصيغةٍ أخرى ـ رديف الأمل بالخصوبة وَالحياة.

ويرصد البيت الثّالث صورةً من صُوَرِ الألَم، الّتي تُصَاحِبُ أفعال البكاء والعويل، وفيها من التّأصيل الدّينيّ ما فيها؛ فالدّار المقدّسة خَلَتْ من حضور الكاهنة المُبَجَّلَة؛ وقد خلّف ذلكم الرّحيل لدى الشّاعر أرقاً فريداً؛ بَدَّدَ النّوم من مُقْلَتَيْه؛ وأشاع الأسى في وَجْنَتَيْه؛ فَبَدَا بوجهٍ مُقَطَّبِ الجبين؛ وَغَدَا لهمّه الأكبر كالسَّجين.

وَيُبْدِعُ الشّاعر خَلْقاً فَنِّيًا، تتراوح صُوَرُهُ الإخصابيَّة، بَيْنَ الفضاء المكانيّ وَالأفق الزّمنيّ، في ترنيمةٍ دينيَّة، تبعث الأمل في كوامن الشّاعر، المُتَحَدّي جبروت الموت القاهر، وَالمُستَلْهِمِ ذكرى الزّمن الغابر، وفي المبتدأ يحثُ الشّاعر نفسه والرّفيق على المسائلة والاستكشاف؛ علّهما يقفان على مُستَقَرّ الأمومة الرّاحلة، مُؤَمِّلاً عودتها الميمونة، إلى أطلالها المكروبة، ويصف الشّاعر تالياً أفعال السُّقيا الإلهيَّة، لأرض "الشَّرَبَّة" الأموميَّة، الّتي تعتلق من النّاحية الدّلاليّة بمعاني القوّة وَالْخَوَر؛ كما تُوحِي بمعاني الرّيّ المائيّ والجنسيّ، إضافةً إلى صلتها بالنِّعم الخضراء اللّيِّنة: كالحشائش، والأعشاب([1])، ويحتمل الوصف وجهةً معنويَّةً أخرى، يستحثُ الشّاعر فيها قوى الأمومة الخلاّقة، على سِقَايَةِ الدَّار؛ لِتَعْفُوَ مظاهر الدّمار؛ فالسّقاية الإلهيّة للمرابع الطّلليَّة جاريةٌ، والشّاعر يُعَوِّلُ على تواصلها واستمراريّتها، من خلال دعاء الاستسقاء، الّذي يستعطف مُزْنَةَ الرّبّة الكبرى؛ فَتُبَادِرُ أدوات الإحياء الأموميَّة، إلى تلبية الرّغبة الكهنوتيَّة، على وَجْهِ السّرعة الفوريَّة؛ فـ"الْمُزْنُ" من حيث الدّلالة: ((الإِسْرَاعُ فِي طَلَبِ الْحَاجَةِ))([2])، وعرفت العرب قديماً السّحابة البيضاء بـ"الْمُزْنَة"([3])، في إشارةٍ إلى البعد الفلسفيّ، من الإدلال المعنويّ، للجذر الرّئيس "مزن"، من خلال الدّلالة على المطرة حيناً، والمرأة حيناً آخر([4])، وقد حمل السّياق الشّعريُ وَصفاً ثُنَائيَّ الدّلالة، للمزنة الأموميَّة المُخْصِبَة؛ فهي "المُنْهَلَّةُ"، ويطرح المعجم معنيَيْن متباعدَيْن، ينضويان تحت معنىً فطريٍّ ملموسٍ، يتّصل أولهما بالموت، من خلال الدّلالة على القبر([5])؛ وهذا يُحيلُنا إلى أدعية الاستسقاء، الّتي كان يتلفّظ بها العامّة، وَخاصّة الخاصّة، من رجال الدّين الجاهليّين، على أطلال القبور وَشواهدها، ويطرح ثانيهما دلالة

---

1) ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادّة (عشب).

2) نفسه، مادّة (مزن).

3) ينظر: نفسه، مادّة (مزن).

4) ينظر: نفسه، مادّة (مزن).

5) ينظر: نفسه، مادّة (نهل).

((الْغَايَةِ فِيْ السَّخَاءِ))([1])؛ وَيُعَبِّرُ ذلكم التَّضادُ المعنويُّ؛ عن ضدِّيَّة الموت والحياة، وَثنائيَّة الألم وَالأمل؛ أمَّا المعنى الكلِّيُّ فمُعتَلِقٌ بالشُّرب الَّذي يكون بعد تَعَطُّشٍ وتَرَقُّب، وهذا هو حال العبَّاد الجاهليِّين وشاعرهم الكاهن، كما هو حال الأرض العطشى، الَّتي نَهَلَتْ من مَعِيْنِ الأمومة الصَّافي، وَضِرْعِ السَّمَاءِ السَّاقي.

وتروي سحابة الأمومة البيضاء تراباً نَدِيًّا، طال انتظار نباتاته الموسميَّة، وحشائشه البريَّة، للرِّفد المائيِّ الإحيائيِّ، والغذاء المطريِّ الإخصابيِّ، في ساعات اللَّيْلِ السَّاكنة، الَّتي شهدت في الأزمنة الغابرة، تَخَلُّقَ الأمومة في غَيَاهِبِ اللَّيْلِ الْمُدْلَهِمِّ؛ فَغَدَا الظَّلام رَدِيْفَاً للموت، الَّذي ينبعث من عَذَابَاتِهِ فَجْرُ الحياة الصَّادق، وأظهر الأمثلة على ذلك، ما يكون من تَخَلُّقِ الأجنَّة الحيوانيَّة والبشريَّة، إضافة إلى البذور النَّباتيَّة، في تضاعيف الظَّلام، الَّذي تشتمل به الأرحام الحيوانيَّة، وَالكوامن الأرضيَّة.

وَلاَ بُدَّ من الإشارة إلى التَّوافق بَيْنَ سياق الخطاب الشِّعريِّ، وَطَرْحِهِ المعجميِّ؛ فالشَّاعر يطلب النَّماء، ويسعى لِدَفْعِ مظاهر الفناء، وَتُرَسِّخُ مفردة "ثَرَاكِ"، المسندة إلى ضمير المخاطبة، تلكم الأبعاد المعنويَّة، الْمُقَوْلَبَةِ في أُطُرِهَا الفنيَّة؛ لِمَا تحمله من معانٍ تُلاَمِسُ وجدان الشَّاعر، وَتُدَغْدِغُ عواطفه، وَتتحسَّس أمانيه؛ فالدَّلالة الرَّئيسة للجذر "ثَرَىَ"، مرتبطةٌ بالكثرة العدديَّة، والوفرة النَّمائيَّة، في الصُّعُدِ الإنسانيَّة والحيوانيَّة، كما أنَّها تجلب معاني الحظوة الماديَّة، والثَّراء الماليِّ، في نقيض الفقر وما يستدعيه من مشاعر اليأس، ودواعي الموت، كما يعتلق الجذر بالدِّين، من خلال الدَّلالة على إطَالَةِ السُّجود في الصَّلاة، وإيحائه المعنويِّ باسم "الثُّرَيَّا"؛ ذلك النَّجم السَّماويِّ، الَّذي اكتسب تسميته تلك، من غَزَارَةِ نَوْءِهِ؛ ثُمَّ اختزلته الذَّاكرة الجمعيَّة الجاهليَّة، بإطلاقه على سبيل التَّسمية لأنثى الإنسان، وماءٍ دالٍّ على قَدَاسَةِ المكان([2])، والإسناد إلى ضمير الخطاب في النَّسق اللَّفظيِّ، للمقطع اللُّغويِّ، يُوَازِيْهِ إسناد الشَّاعر سائر الدَّلالات النَّمائيَّة والدِّينيَّة السَّابقة، لأطلال الحبيبة الرَّاحلة.

وتتواصل الأدعية الكهنوتيَّة، المشبعة بالأمل والتَّحدِّي؛ فيصف الشَّاعر نتائج الرِّفد المائيِّ الأموميِّ، للثَّرى الطَّلليِّ النَّديِّ، بَاذِلاً الدُّعاء الضَّارِعَ، وَالأَمَلَ الْبَارِعَ؛ علَّهما يكسوان الرَّوابي الْمُجْدِبَةَ، بالأشجار الْمُثْمِرَةِ، والنَّباتات الْمُزْهِرَةِ؛ فتشتمل الأطلال المقدَّسة بِحُلَلِ الطُّهر، وَأَرْدِيَةِ الْخِصْبِ والنَّماء، ويفوح ربيع أزهارها؛ الْمُؤَكِّدَةِ تجدُّد دَوْرَةِ الرَّبيع الأموميِّ، وَتَمَامَ التَّخلُّق النَّباتيِّ، في الرُّبَى الطَّيِّبة، والتِّلال الْمُشْرِفَةِ، الَّتي تُوَاكِبُ مَلاَمِحَ الزِّيادة والكثرة([3]).

---

1) ابن منظور: لسان العرب، مادَّة (نهل).

2) ينظر: نفسه، مادَّة (ثرا).

3) ينظر: نفسه، مادَّة (ربا).

ويطلع لنا الشّاعر في البيت التّالي، بوسيلةٍ نمائيَّة، تُجَسّدُ الأمل المنشود، في امتداد حضور الزّمن الغائب المعهود؛ لِيَشْمَلَ الْبُؤْرَةَ الزّمنيَّة الْمَعِيْشَةَ، بِصِدْقِ التَّفَاني، في تَحْقِيْزِ الأَمَانِي، وَتَنْوِيْرِ الإِيْحَاءِ فِيْ إِضَاءَةِ التَّحَدّي، وَإِبْدَاءِ التَّصَدّي، بِإِشْرَاقِ التَّحْفِيْزِ، وَوَضَاءَةِ الْعَزِيْزِ، وَأَصَالَةِ التَّمْيِيزِ، وَوَفَاءِ الصِّدْقِ، وَغَائِيَّةِ الأَمَلِ، الْمُعَضَّدِ بِالْعَمَلِ، ويطرح الاستفهام الشِّعريُّ، في الخطاب الدِّينيِّ، دلالتي: الكثرة، وَالتَّمنّي؛ فَاللَّيالي الَّتي قضاها الشّاعر بِرِفْقَةِ الفتاة النّاعمة اللَّيِّنة كثيرةٌ، وهو يتمنّى عودتها؛ لِتَعُوْدَ في إِثْرِهَا حَرَكَاتُ الْعِنَاقِ، الَّتي من شأنها أن تُحْيِيَ بَوَاعِثَ الأَمَلِ، فِي جَوَى الضَّجِيْعِ الْمُتَحَفِّزِ لِلْقُبَلِ، السَّاعِي لِلْغَزَلِ.

وقد وصف الشّاعر عشيقته بالإشراق الجماليِّ، والوضاءة الرُّوحيَّة، من خلال نَعْتِهَا بِرَمْزِهَا الشَّمْسِيِّ، مُضِيْقاً إلى الخطاب الشِّعريِّ، وَالمخيال الدِّينيِّ، صورةً مُؤَسْطَرَةً؛ تُجَسّدُ عبوديَّة الشّاعر الكاهن للأمِّ "الشَّمْسِ"، وربيبتها الأرضيَّة، الْمُشَاكِلَةِ لها في الوظيفة الرَّمزيَّة، ويكون فعل السُّجود خَيْرَ دليلٍ على الانعتاق الكهنوتيِّ؛ لاستيفاء المطلب الجماعيِّ؛ وبه يحلُّ الرِّضا الأموميُّ؛ في الواقع الطَّلليِّ؛ فَتُشِيْعُ بأنوارها السَّاحرة أَمَلاً يجلو ظلامات الرُّوح الْوَلْهَى، وَالطَّلَلِ الأَسْمَى.

وَيُظْهِرُ الشّاعر الجاهليُّ تحدّيه للأعداء، دَاعِياً "عَبْلَةَ" ألاّ تخشى عليه من كيدهم وبطشهم؛ فهو الفارس الَّذي لا يَهُزُّ قَنَاتَهُ احتشادُ الجموعِ، وَمَتَانَةُ الدُّرُوعِ؛ لأنَّ المنيَّة في بصيرته هيِّنة؛ كما أنَّ الآمال في تضاعيفها بيِّنة، ويتجلّى ذلكم من خلال استدعاء النَّقيض المعنويِّ، ممثّلاً في "الدَّوْحَةِ الْعَظِيْمَةِ"؛ وما تستجلبه إلى المخيال من دلالتي: الْعُلُوِّ، وَالارتفاع؛ فَيُلِحُّ الشّاعر على ظهور الْخِصْبِ، في ثنايا صور الجدب، وَيُبْدِي لمعشوقته الحسناء، رغبته في التَّضحية والفداء؛ لأنَّهما خليقان بربوبيَّة الأمِّ الخضراء؛ علَّهما يستجلبان الحياة والنَّماء؛ وهكذا يصبح الشّاعر ورمحه أداتَيْن فاعلتَيْن، من أدوات الأمومة النّاقمة؛ كما يُضْحِيَانِ معادلَيْن موضوعيَّيْن للشّجرة المقدَّسة أصلاً، وفروعاً؛ فمن ظلمات الموت تبزغ أنوار الإخصاب السَّعيدة، ومن أدواته تَتَخَلَّقُ أسباب الحياة الرَّغيدة.

وتتناثر الصُّور الشِّعريَّة، الْمُعَبِّرَةُ عن ثنائيَّة الألم والأمل، الَّتي تضمَّنتها البكائيَّات الطَّلليَّة، في ديوان الفارس الْهُمَام "عَنْتَرَةَ"؛ وَتُؤَكِّدُ جُلُّهَا على معادلة البكاء العباديِّ، للماء المطريِّ([1])؛ كما تُوْحِي بعضها بالخصوبة الفنيَّة، الْمُسْتَجْلَبَةِ إلى الواقع الشِّعريِّ، من خلال صور الخصوبة الذّاهبة([2])، وقد أصرَّ الشّاعر الجاهليُّ على حضور البرق الأموميِّ، ومعادله الرَّمزيِّ، ممثّلاً في النَّار الْمُوْقَدَةِ؛ لغاية الاستسقاء، وَاستجلاب النَّماء([3])، ولم يجد "عَنْتَرَةُ" بُدّاً من توفير

---

1) ينظر: ص224، 231، 252.

2) ينظر: نفسه، ص204.

3) ينظر: نفسه، ص99.

الحماية لأطلال "عَبْلَةَ" الرَّاحلة، بوساطة الوشم المقدّس، الَّذي شكَّل تعويذة الكاهن العابد، للطَّلل البائد، ضدَّ عَوَادي الدَّهر وَنَوَائِبِ الأيَّام، وأضاف الشَّاعر لتلكم التَّعويذة، مجموعةً من التَّرانيم الدِّينيَّة، والرُّقي السِّحريَّة؛ الَّتي من شأنها مكافحة الجدب، وَاستبقاء الْخِصْبِ، وَمناهضة الموت([1]).

وَيُؤَكِّدُ "لبيد" على ثنائيَّة الألم وَالأمل، في بكائيَّته الطَّلليَّة، الَّتي استهلَّ بها معلَّقته، قَائلاً([2]):

[من الكامل]

عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلُّهَا، فَمُقَامُهَا ... بِمِنًى تَأَبَّدَ غَوْلُهَا فَرِجَامُهَا([3])

فَمَدَافِعُ الرَّيَّانِ عُرِّيَ رَسْمُهَا ... خَلَقاً كَمَا ضَمِنَ الْوُحِيَّ سِلاَمُهَا([4])

دِمَنٌ تَجَرَّمَ بَعْدَ عَهْدِ أَنِيسِهَا ... حِجَجٌ خَلَوْنَ حَلاَلُهَا وَحَرَامُهَا

رُزِقَتْ مَرَابِيعَ النُّجُومِ وَصَابَهَا ... وَدْقُ الرَّوَاعِدِ جَوْدُهَا، فَرِهَامُهَا

مِنْ كُلِّ سَارِيَةٍ، وَغَادٍ مُدْجِنٍ ... وَعَشِيَّةٍ، مُتَجَاوِبٍ إِرْزَامُهَا([5])

فَعَلاَ فُرُوْعَ الأَيْهُقَانِ وَأَطْفَلَتْ ... بِالْجَلْهَتَيْنِ ظِبَاؤُهَا وَنَعَامُهَا([6])

وَالْعِينُ سَاكِنَةٌ، عَلَى أَطْلاَئِهَا ... عُوذاً، تَأَجَّلُ بِالْفَضَاءِ بِهَامُهَا([7])

وَجَلاَ السُّيُولُ، عَنِ الطُّلُولِ كَأَنَّهَا ... زُبُرٌ، تُجِدُّ مُتُونَهَا أَقْلاَمُهَا

أَوْ رَجْعُ وَاشِمَةٍ أُسِفَّ نَؤُورُهَا ... كِفَفاً، تَعَرَّضَ فَوْقَهُنَّ وِشَامُهَا([8])

فَوَقَفْتُ أَسْأَلُهَا وَكَيْفَ سُؤَالُنَا ... صُمّاً خَوَالِدَ مَا يُبِينُ كَلاَمُهَا([9])

عَرِيَتْ وَكَانَ بِهَا الْجَمِيعُ، فَأَبْكَرُوا ... مِنْهَا، وَغُودِرَ نُؤْيُهَا وَثُمَامُهَا([10])

---

1) عنترة: الدِّيوان، ص265.

2) الدِّيوان، ص297 ــ 300.

3) منى: جبلٌ أحمرُ عظيمٌ. غَوْلُ الرِّجَامِ: جبلٌ مستطيلٌ وَفي أصله ماءٌ عذبٌ، لبني جعفرٍ قوم لبيد.

4) مَدَافِعُ الرَّيَّانِ: مجاري الماء، في وادٍ بحمى ضريَّة. الْوُحِيُّ: الكتابة. السِّلاَمُ: الحجارة.

5) السَّارِي: السَّحاب الَّذي يأتي ليلاً، وَالغادي الَّذي يأتي بالغداة. الْمُدْجِنُ: ذو الغيم الْمُتَلَبِّدِ الْمُتَكَاثِفِ. الإِرْزَامُ: حنين النَّاقة.

6) الأَيْهُقَانُ: جرجير البرِّ. الجلهتان: جانبا الوادي.

7) الْعِينُ: البقر. ساكنةٌ: مطمئنَّةٌ. الأطلاء: الأولاد. تَأَجَّلُ: تسير أو تتجمَّع أجلاً أجلاً، أيْ قطيعاً قطيعاً. الْبِهَامُ: أولاد الضَّأن، وَاستعارةٌ لبقر الوحش.

8) الرَّجْعُ: التَّرديد مرَّةً إِثْرَ مرَّةٍ. أُسِفَّ: سُقِيَ وَذُرَّ عليه. النَّؤُورُ: مادَّة الوشم. كِفَفاً: دوائر.

9) الصُّمُّ: الصُّخور. الخوالد: البواقي.

10) عَرِيَتْ: خلت. أبكروا: ارتحلوا بكرةً، أو ارتحلوا في أوَّل الزَّمان. النُّوَى: جدولٌ يُجْعَلُ حَوْلَ الْخِبَاءِ؛ ليتسرَّب فيه الماء. الثُّمَامُ: نبتٌ يُلْقَى على البيوت من الحرِّ، أو تُسَدُّ به خللها.

وَحين ((نباشر القصيدة يلفتنا وجهها الجدلي في هذه المقابلة بين الفعلين "عفت" و"تأبد"، وينهض التفسير الأنثروبولوجي بتجلية هذا الوجه، إذ يؤول ظهور الحيوان في الفعل "تأبد" إلى المنابع الروحية القديمة للوعي الإنساني عند العربي، في وجوده الثقافي الفطري، حيث الحيوان أصل أو "طوطم"، يشترك مع الإنسان في النسب والروح، وينتمي معه إلى "عشيرة واحدة"، ومن هنا كان نظام كامل من المعرفة والنظر، ومنه أيضاً كانت قداسة الحيوان، وصلته الروحية الوثيقة الباطنية بالإنسان على أساس أن الحيوان بديل روحي له، ويضعه منه في أصل الخلق، وهذا ما يفسر ذلك التلازم القائم بينهما في مختلف الصور الفنية، وبهذا يكون الحيوان عنصر الحياة الذي يقف بالمرصاد لزوالها وفنائها الموجود في "عفت"، ويمثل الفعل "تأبد" روح الحياة التي يطلقها لبيد، دالة على بعثها بتناسخها في كائنات بديلة، متجددة، ومتزايدة، لتستمر الحياة في كفاحها من أجل الوجود))([1]).

وَتتباين صور الموقف الطَّلليِّ بَيْنَ الموت وَالحياة، بما تحمله المفردتان من دلالتي: الألم، وَالأمل؛ فَالمبتدأ يَعُجُّ بالتَّناقض المعنويِّ؛ الدَّالِّ على عظيم القلق الرُّوحيِّ، وَبَالغِ الاغتراب النَّفسيِّ، الَّذي يكتنز دَوَاخِلَ الشَّاعر المكروب؛ فإضافةً إلى المقابلة الضِّدِّيَّة بَيْنَ "عَفَتْ" وَ"تَأَبَّدَ"، فإنَّنا نجد مقابلةً ضدِّيَّةً أخرى، تحفل بها الأبعاد الدَّلاليَّة لكلمة "تَأَبَّدَ"، الَّتي تُفيدُ معنى التَّوَحُّشِ؛ إمَّا لأنَّ الطَّلل خلا من الأنيس، أو لأنَّ الوحش حلَّت فيه، وَيُضيفُ المعجم إلى الكلمة المفتاحيَّة، ثُلَّةً من الدَّلالات الإخصابيَّة، البائنة في غَيْرِ مشتقٍّ من مشتقَّاتها اللَّفظيَّة؛ فَـ"الإبِدُ": ((الْجَوَارِحُ مِنَ الْمَالِ، وَهِيَ الأَمَةُ وَالْفَرَسُ الأُنْثَى وَالأَتَانُ يُنْتَجْنَ فِيْ كُلِّ عَامٍ))([2])، وَ"الأَبَيْدُ": ((نَبَاتٌ مِثْلُ زَرْعِ الشَّعِيْرِ سَوَاءٌ وَلَهُ سُنْبُلَةٌ كَسُنْبُلَةِ الدُّخْنَةِ فِيْهَا حَبٌّ صَغِيْرٌ أَصْغَرُ مِنَ الْخَرْدَلِ، وَهِيَ مُسْمِنَةٌ لِلْمَالِ جِدّاً))([3])، ويحمل الجذر الرَّئيس "أَبَدَ" دلالة خُلُوِّ الدَّار من قَاطِنِيْهَا، وَتَخَلُّفِ الوحوش بعدهم فيها([4])؛ أمَّا البعد المعنويُّ الأكثر ظهوراً، في جميع المشتقَّات الْكَلِمِيَّةِ؛ فمتَّصلٌ بالدَّيْمُوْمَةِ وَالخلود([5]).

وتلحق صفة الخلود بالطَّلل الْمَنْكُوْدِ، على تباين أحواله الجغرافيَّة، ما بَيْنَ هُبوطٍ وَصُعودٍ، ويتَّصل الصُّعود بجبلٍ آخرَ مستطيلٍ، في أصله ماءٌ عذبٌ لقوم "لبيد"؛ ممَّا يعني أنَّ الشَّاعر

---

1) غيث، محمَّد صدِّيق: التَّحليل التراميُّ للأطلال بمعلَّقة لبيدٍ ـ دراسةٌ تطبيقيَّةٌ ـ مجلَّة فصول، 4: 2/ 1984م، ص167.

2) ابن منظور: لسان العرب، مادَّة (أبد).

3) نفسه، مادَّة (أبد).

4) ينظر: نفسه، مادَّة (أبد).

5) ينظر: نفسه، مادَّة (أبد).

الجاهليّ، يُلحُّ على حضور الرُّوافد المائيَّة الأصيلة، كقيمة تنمويَّة من قِيَمِ الأمَلِ، في تضاعيف الصُّورة المُشْتَمِلَة بالسَّواد.

وَعندما يزحف الفناء فيْ ((حصاره وهجومه على الديار ليعفي على "محلها فمقامها"، يدفع لبيد بقوى الحياة لتربو وتزداد، حتى تضفو على الديار "غولها فرجامها"، وينهض التعبير الشعري لبث الحياة بفعل لا تسبقه ولا تفصله أداة تعطفه على فعل الفناء، وكأنما هي إرادة الحياة تسارع إلى فرض وجودها، وكأنما هي ــ في الوقت نفسه ــ دالة على التفجر في الأداء التعبيري اللغوي المناجز للفناء، والساعي إلى تغيير العالم وتعديل الأوضاع))([1]).

ويحمل البيت الثَّاني قيمتي: الفناء، وَالبقاء؛ فإذا كان الموت الدَّاهم قد عَرَّى "مَدَافِعَ الرَّيَّانِ"؛ حتَّى أضحت كالثَّوب البالي المُهْتَرِئ، إلاَّ أنَّها باقيةٌ ما بقيت جُلُّ رسومها، مثلما يبقى من الكتابة في الأحجار، فيما يُعْرَفُ بـ"الْوَحِيّ"؛ الَّتي تتضمَّن دلالتي: الإلهام، وَالكلام الخفيّ، كما تعتلق بالموت، فضلاً عن اعتلاقها بمظاهر الحياة الزَّاخرة؛ ذلك أنَّهَا تتَّصل بفعلي: البكاء، وَالنُّواح([2])؛ فَالسَّلامة المطلوبة، للدِّيار المحطومة، كامنةٌ في تضاعيف التَّراتيل الدِّينيَّة، الْمُدَوَّنَة نقوشاً كتابيَّةً بديعةً، على حجارة المعبد المقدَّس.

ويختزل الشَّاعر السِّنين العديدة، الَّتي مرَّت على رحيل الأمومة، عن الدِّيار الْمُقْفِرَة، بما فيها من تناقض الأشهر في عقائد "الجاهليِّين"، ما بَيْنَ حلالٍ وَحرامٍ، ويرصد الانقطاع الْمُؤَدِّي إلى الموت، بعد زمن الأنيس، الْمُعَبَّرِ عنه بمفردة "عَهْدِ"، الَّتي تُشَكِّلُ البؤرة المفتاحيَّة، للأمل الكهنوتيّ، بما تحمله في ثناياها، من معاني: الخصوبة، وَالحياة، وَالنَّماء.

وَيُوَاجِهُ الشَّاعر الجاهليُّ وَاقِعَهُ الطَّلليَّ الكئيب، بِخَلْقٍ صُوَرِيٍّ فَنِّيٍّ؛ يُجَدِّدُ الأمَلَ؛ وَيُوْحِي بِتَشَكُّلٍ إِخْصَابِيٍّ فريدٍ، يُوَازِي إخصابيَّة الوصف المنهجيّ، للخطاب الشِّعريّ، ويرفع الكاهن أكُفَّ الضَّراعة لربَّة الْخِصْبِ وَالحياة، ويسترسل في دعواته الاستسقائيَّة، الْمُستَهلَّة بالفعل "رُزِقَتْ"؛ علَّها تجد لها طريقاً إلى السَّماء العشتاريَّة؛ فيستحيل الموت خصوبةً ونماءً، وتعود الدِّيار إلى سابق عهدها، آهلةً بالسُّكَّان، مشمولةً بالبنيان، معمورةً بالحيوان، وقد افتتح الشَّاعر دعاء الاستسقاء، بصوت الرَّاء "ر"، أحد أقوى الأصوات العربيَّة؛ لما يحمله من سِمَةِ التَّكراريَّة؛ وفيه دلالة إلحاح الشَّاعر على تحقيق الخصوبة العالميَّة، يليه مباشرةً صوت الزَّاي "ز" الصَّفيريّ، ذي التَّردُّد العالي، في المستوى "الأكُوَاستِيْكِيّ" المادِّيّ؛ ممَّا يَهَبُ الكلمة المفتاحيَّة رَنِيْنَاً أعلى، ودلالة أسمى، على القوَّة الرُّوحيَّة، الَّتي تمتَّع بها الشَّاعر الكاهن في مَقَامِ الْخَلْقِ وَالتَّجْدِيْدِ، وقد جمع

---

1) غيث: التَّحليل الترامِيُّ للأطلال بمعلَّقة لبيد، ص168.

2) ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادَّة (وحى).

الصَّوتان على الصَّعيد النُّطقيّ، سِمَةَ الجهريَّة، وتفاعلا مع انفجاريَّة القاف "ق" ــ الصَّوت التَّالي لهما ــ لِتُشَكِّلَ الأصوات بتوصيفاتها جميعاً، ثَالُوثَ الْجَأْرِ بِالدُّعَاءِ، ومفتاح تفجير بركات السَّماء.

إنَّ الصُّورة المائيَّة، بإحداثيَّاتها الحركيَّة، متنوِّعة المظاهر والتَّشكُّلات، ويُضفي الصَّوت عليها ضجيجاً قويّاً، وجَلَبَةً عالية؛ تُوحي بصوت الرُّعود الْمُدَوِّيَة، حين تُؤْذِنُ بفصلٍ تَخَلُّقِيٍّ جديد، تتباين فيه أحوال الماء المطريّ، بَيْنَ الكثير الشَّديد، واللَّيِّن الهيِّن، لكنَّه أظهر هبات الأُمِّ الكونيَّة الكبرى، وأفضل عَطَايَا الرَّبَّة المثلى، في موسم الرَّبيع الجديد، الَّذي شَكَّلَ لـ"السَّاميِّين" هَاجِسَاً عقديّاً مُلِحّاً، بُذِلَتْ لاستجلابه الْمُهَجُ والأرواح، وَأُقِيمَتْ في إِثْرِهِ الطُّقوس والأفراح.

ويُبْدِعُ الشَّاعر أيَّمَا إبداعٍ، في فَرْزِ السُّحب الأموميَّة، حسب أقانيمها الزَّمنيَّــة؛ فــأرض الطَّلل الفنِّيِّ مشمولةٌ بالسَّحائب في اللَّيْلِ والنَّهار، كما أنَّ لوقت العشيَّة سـحائبه الخاصَّــة بــه، وجميعها ذات غَيْمٍ مُتَلَبِّدٍ مُتَكَاثِفٍ؛ ممَّا يُوحِي بديمومة الإِمْطَارِ الأموميّ، ويستحضــر الشَّــاعر لصورة العطف الأموميّ المائيّ، صورة العطف الحيوانيّ، حين تُطْلِقُ النَّاقــة حنينهــا؛ عَطْفَــاً وَإِشْفَاقَاً على سَائِرِ وَلَدِهَا، في إشارةٍ بَالِغَةِ الأهميَّة، إلى دور النَّاقــة المقدَّســة، فــي اســتجلاب الْخِصْبِ المائيّ، ومشاكلتها الرَّمزيَّة للعطف الأموميّ الكونيّ.

وقد بلغت الرَّحمات المائيَّة حَدّاً تشكَّلت معه السُّيول الجارية؛ لتعلوَ بمنســوبها المرتفــع، فُرُوْعَ "الْجَرْجِيْرِ" البريّ؛ وهذه الوفرة المائيَّة؛ تعني وفرةً في الغطاء النَّباتيّ؛ الَّذي يُحِيلُ الــدِّيار الجرداء؛ إلى جنانٍ أموميَّةٍ خضراءَ؛ وتستجلب الوفرة النَّباتيَّة إلى أرض الطَّلل؛ قطعان الظِّبــاء وَالنَّعام؛ فتسمن أبدانها، وتَطرق ذُكْرَانُهَا إِنَاثَهَا، وَيتحقَّق بذلكم حملها وَإنجابها؛ لينــالَ الأطفــال قسطاً وافراً من عنايتها ورعايتها، وقد ركَّزَ الشَّاعر في الصُّورة الحركيَّة السَّابقة، على قيمتــي: التَّخَلُّقِ، وَالنَّماء، من خلال أطفال الظِّباء، وَبَيْضِ النَّعام الَّذي يَضُمُّ أفراخاً تَرْقُبُ الْمُنْطَلَــقَ إلــى الفضاء.

ويقف الشَّاعر ــ في الأبيات التَّالية ــ على صور الأمل، الْمُتَنَاثِرَةِ في جوانب الطَّلــل، ويكون الْمُسْتَهَلُّ بالوصف التَّصويريّ، للحيوان البقريّ الأموميّ، في حضوره الأُنْثَوِيّ، وَيُعْنَــى الشَّاعر برصد حركة الْعَيْنِ الأموميَّة، حين تتشوَّف الوليد الحبيب الَّذي يرعى أمامها، مُرْسِلَةً له بنظراتها الحانية، طَيْفَاً من شُعَاعِ الْعَطْفِ الأموميّ الدَّفَّاق؛ فتتلقَّى الأطفــال الحيوانيَّــة إشــارة العطف، وَرسالة الحنان؛ وتُسَارِعُ للارتماء في أحضان أُمَّهات الوحش، الرَّامزة جميعــاً لــلأُمِّ الكونيَّة الكبرى، وتشهد الصُّورة ولادةً غَيْرَ مسبوقةٍ للأجنَّــة البقريَّــة، وتُــؤدِّي كثــرة النِّتــاج الحيوانيّ؛ إلى تَشَكُّلِ قطعانٍ كبيرةٍ من الحيوانات المقدَّســة، لِتَسِيْرَ في مَرَابِعِ الطَّلل أُجْلاً أُجْــلاً (أَيْ قَطِيْعَاً قَطِيْعَاً)؛ وَيُؤَكِّدُ الفعل المضارع "تَأَجَّلُ" استمراريَّة التَّجمُّع الحيوانيّ، وَالتَّدفُّق البقريّ، إلى الفضاء الطَّلليّ، وقد استدعى الشَّاعر هذه الصُّورة الزَّاخرة بالحياة؛ لغاية نفي الموت الطَّلليّ، وَتجديد الْخِصْبِ العالميّ؛ فَالحياة برمزها البقريّ الأموميّ؛ حَاضِرَةٌ في ذِهْنِ الشَّاعر على الدَّوَامِ؛

لأنّه عَاقِدٌ العزم على محاربة الموت الواقعيّ الأليم، بِكُلِّ ما تَأَتّى له من الوسائل وَالسُّبُلِ، الْمُؤَمَّلِ منها حِيَازَةُ رِضَا الرَّبَّة الكبرى، واستجلاب رَحَمَاتِهَا، وَانْكِفَاءُ صَفْحَةِ شُرُوْرِهَا وَعَذَابَاتِهَا.

وَيُطْلِعُنَا الشّاعر ــ في البيت الثّامن ــ على صورةٍ حركيّةٍ، تُؤَكِّدُ تلبية الأمومة الكونيّة، نِدَاءَ عَابِدِهَا الْمُسْتَغِيْثِ بها؛ فَتُرْسِلُ سَيْلَهَا الْمُدَمِّرَ لِمَا تَبَقّى من مظاهر الحياة؛ بغية تطهير الدّيار من الإثم البشريّ؛ لتتخلّق تالياً في كَوَامِنِ الأرض الْمُشْبَعَةِ بالماء؛ أسباب الحياة الخصيبة.

ويحمل التّشبيه البلاغيُّ، في تضاعيف الصُّورة الحركيّة، قيمةً دينيّةً؛ تُؤَكِّدُ الحضور المعبديَّ، في الواقع الطّلليّ؛ فقد مَحَتِ السُّيول النُّقوش الكتابيّة، والتّرانيم الدّينيّة، المدوّنة على جدران الدّارة الأموميّة؛ فَشَبَّهَهَا الشّاعر حينئذٍ بالكتاب المقدّس، الّذي فقد جزءاً غَيْرَ يسيرٍ من مادّته الشّعائريّة، لكنّ عودة الخصوبة العالميّة؛ تُبَشِّرُ بعودة المعبد الأموميّ إلى سابق عهده؛ فتعود لجدرانه كتابته الدّينيّة المفقودة، وكلمات الشّعر المنظومة؛ وَفِيْ ذلكم تأكيدٌ مطلقٌ على أهمّيّة الماء؛ في إِشَاعَةِ الحياة وَالنّماء، في جميع العوالم: النّباتيّة، وَالحيوانيّة، وَالإنسانيّة؛ ليعودَ معها المعبد الأموميُّ؛ لِممارسة واجباته الدّينيّة، فِيْ حِفْظِ الخصوبة الكونيّة.

وَيُذْكَرُ أَنَّ مفردة "زُبُر"؛ تُرَسِّخُ ثنائيّة الْخَيْرِ وَالشَّرِّ في أفعال الرَّبَّة العزيزة، كما تتّصل بغير مظهرٍ قداسيٍّ، في الفكر الدّينيّ الجاهليّ؛ فتدلُّ على الحجارة المقدّسة؛ مصنع الأوثان الْمُبَجَّلَة؛ كما تعتلق بالجبل الأموميّ، وَالتّرنيم الدّينيّ، وَالنّقشِ الأسطوريّ([1]).

ويسترسل الشّاعر الجاهليُّ في وَصْفِ آثار النِّعمة الأموميّة المنشودة؛ فَيُشَبِّهُ السَّيْلَ الّذي يجلو أطلالها، بتعويذة الكاهن الْمُكَرَّمِ، حين يَعْكِفُ على رَسْمِ "الْوَشْمِ"، في ظاهر أيادي العابدات العذراوات؛ وَالغاية من ذلكم الفعل العباديّ؛ مواجهة العدوّ الإنسانيّ؛ ممثّلاً في الموت القاهر؛ فَالوشم المقدّس وسيلةٌ من وسائل استجلاب الأمل، في الواقع الْمُشْتَمِلِ بالألم؛ وَتُحِيْلُنَا مفردة "كِفَفاً"؛ بما تحمله من معانٍ دلاليّةٍ؛ تتّصل بالدّوائر وَالحلقات؛ إلى الأصنام الأموميّة؛ الّتي صُوِّرَتْ في المعابد البابليّة؛ بطريقةٍ فنّيّةٍ؛ توازت فيها الخطوط الدّقيقة؛ في دوائرَ عديدة؛ وَكأنّها خطوطٌ من "الْوَشْمِ".

ويقف الشّاعر في ختام صلاته الاستسقائيّة، أمام الدُّمى الأموميّة الصّخريّة، بَاذِلاً التَّخَشُّعَ وَالتَّضَرُّعَ، مُتْبِعاً وقوفه بصلوات البكاء وَالعويل، وَمظاهر الدُّعاء وَالتّرتيل، في محاولة اليائس المحزون؛ لاسترضائها وَدَفْعِ رَيْبِ الْمَنُوْنِ، كما يصف تالياً حركة الارتحال البشريّ، عن المربع الطّلليّ؛ لاستدرار العطف الأموميّ، وَاستجلاب الْخَيْرِ المائيّ، لِجمهور العابدين الرّاحلين على عَجَلٍ، في وقت الإصباح الشّرّير لـ"الزُّهْرَة" الْمُدَمِّرَة، وعلى الرّغم من سيطرة مظاهر الألم، على الصُّورة الشّعريّة الحركيّة، إلاّ أنّ أسباب الأمل بائنةٌ في تضاعيفها اللّفظيّة، وذلك من خلال

---

1) ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادّة (زبر).

"نُؤْيِهَا"، وَ"ثُمَامِهَا"، الْمَنْسُوبَتَيْنِ إلى الدِّيار المقدَّسة، وَالْمُعْتَلِقَتَيْنِ في الواقــع المعيشـــيِّ، بالمـــاء، والنَّبات.

ونرى في الصَّلاة الطَّلليَّة السَّابقة؛ أنَّ كلاًّ ((من عفاء الأطلال وتأبــد الــديار وقطــع الأسباب ومضي الزمان ما يشير إلى انقطاع الشاعر عن مرحلةٍ سابقةٍ، وما يعبر عــن تقهقــر الحضارة أمام قوى الطبيعة وبطريقة لا تخلو من اللغز وحتى التهكم، يصف الشاعر الطبيعة في عملية محو الطبيعة للحضارة بفعلين يعبران بصفة معينة عن أعمال حضارية أو بشرية صرفة، أيْ بالكتابةِ والوشم، هذين الفعلين اللذين يشيران في نفس الوقت إلى ما لا يمحى ولا مفر منــه، أيْ القدر، والرسالة الخالدة هذه هي عدم خلود الإنسان))([1]).

وقد حاول الشَّاعر في تضاعف الصُّور المُشْبَعَةِ بالألم، أن ((يزرع الأمل في الأرض، وأن يسلب الحياة من بين مخالب الموت، فيتوجه إلى صورة مناقضة لصورة التهــدم والتنــاثر واللاتشكل، فيقيم صورة جديدة تفيض حياة وأملاً))([2])، وقد عالج "لبيد" تلكم المعاني، من خلال ((مشكلات إنسانية كبرى، فكانت الديار رمزاً للوجود كله، عالج من خلالها مشكلات الوجــود في العالم وإدراكه، ومشكلات الزمان والمكان والحياة والموت، ومعاناتها في آن))([3]).

وقد أضاف "لبيد" إلى عناصر الأمل، في الطَّلل الْمُلْتَجِّ بمظاهر الألــم، صــورة البكــاء العباديِّ، حين تكون الدُّموع الْمُنْهَمِرَةُ في صَمِيْمِ الصَّلاة الاستسقائيَّة، مُعَادِلاً موضــوعيّاً لِــدَلْوِ الماء، الَّذي يستجلب إلى الْمِخْيَالِ الفنِّيِّ؛ قيمتي: الاستمراريَّة، وَالتَّتابعيَّة، في البركــات المائيَّــة الأموميَّة([4]).

كما يُصِرُّ "عبيد" على حضور الخمرة البابليَّة المعتَّقة، في الصَّلاة الطَّلليَّة الْمُكَرَّمَــةِ، دَالاًّ بها على حالتي: التِّيهِ الرُّوحيِّ، وَالاغتراب النَّفسيِّ؛ ممَّا يدعم الرُّؤى الدِّينيَّة القائلة بقداسة الخمرة البابليَّة؛ لكونها عصارة دماء الآلهة العالميَّة، وَمصدر الإلهام، وَالتَّجدُّد، وَالأمل([5]).

ويمكننا استكناه الثُّنائيَّة الأموميَّة، في تجلِّياتها الطَّلليَّة، من خــلال الصُّــور الشِّــعريَّة، الْمُعَبِّرَةِ عن أسطوريَّة الصَّلاة الاستسقائيَّة، على اخــتلاف عناصــرها الشُّــعوريَّة، وســياقاتها الشِّعريَّة، في التُّراث الشِّعريِّ الثَّرِّ، لمبدعي المعلَّقات الْغُرِّ؛ وَتُكَرِّسُ جميعهــا ضــدِّيَّة المــوت

---

1) ستيتكيفتش: القصيدة العربيَّة وطقوس العبور، ص62.

2) ربابعة، د.موسى: قراءة النَّصِّ الشِّعريِّ الجاهليِّ، مؤسَّسة حمــادة ودار الكنــدي، إربــد، الأردن، 1998م، ص20.

3) غيث: التَّحليل الدِّراميُّ للأطلال بمعلَّقة لبيد، ص177.

4) ينظر: الدِّيوان، ص74، 121.

5) ينظر: الدِّيوان، ص92.

والحياة؛ وثنائيَّة الألم والأمل، كما تعرض للمقابلة الموضوعيَّة، والقَوْلَبَةِ المعنويَّة، بَيْنَ دواعي التَّرَدِّي، وبَوَاعِثِ التَّحدِّي([1]).

المَطْلَبُ الثَّانِي: ثُنَائِيَّةُ الثَّبَاتِ والْحَرَكَةِ:

تداعت إلى الموقف الطَّلليِّ صُوَرُ الثَّبات والحركة؛ لِتُعَبِّرَ عن ثنائيَّة الأمومة الكونيَّة، في تجلِّياتها العالميَّة، ممثَّلةً في المقابلة الأزليَّة، بَيْنَ موضوعي: الموت، والحياة، وما تستجلبه دواعيهما؛ من خَلْقٍ صُوَرِيٍّ حَيٍّ، وسَبْكٍ تَرْكِيبِيٍّ لتحدِّيات الرَّشاد والْغَيِّ، ووصف فَنِّيٍّ لمظاهر التَّحفُّز والْعِيِّ.

ويُعَالِجُ "امرؤ القيس" في شَعِيرَةِ الطَّلل البكائيَّة، ثنائيَّة السُّكون العالميِّ، والحركة الإخصابيَّة، قائلاً([2]):

[من الطَّويل]

لِمَنْ طَلَلٌ أَبْصَرْتُهُ فَشَجَانِي ... كَخَطِّ زَبُورٍ فِي عَسِيبِ يَمَانِ([3])

دِيَارٌ لِهِنْدٍ وَالرَّبَابِ وَفَرْتَنِي ... لَيَالِينَا بِالنَّعْفِ مِنْ بَدَلانِ([4])

لَيَالِيَ يَدْعُونِي الْهَوَى فَأُجِيبُهُ ... وَأَعْيُنُ مَنْ أَهْوَى، إِلَيَّ رَوَانِي([5])

فَإِنْ أُمْسِ مَكْرُوباً فَيَا رُبَّ قَيْنَةٍ ... مُنَعَّمَةٍ أَعْمَلْتُهَا بِكِرَانِ([6])

لَهَا مِزْهَرٌ يَعْلُو الْخَمِيسَ بِصَوْتِهِ ... أَجَشُّ، إِذَا مَا حَرَّكَتْهُ الْيَدَانِ([7])

وَإِنْ أُمْسِ مَكْرُوباً فَيَا رُبَّ بُهْمَةٍ ... كَشَفْتُ، إِذَا مَا اسْوَدَّ وَجْهُ الْجَبَانِ([8])

وَإِنْ أُمْسِ مَكْرُوباً فَيَا رُبَّ غَارَةٍ ... شَهِدْتُ عَلَى أَقَبَّ رَخْوِ اللَّبَانِ([9])

عَلَى رَبِذٍ يَزْدَادُ عَفْواً إِذَا جَرَى ... مِسَحٍّ حَثِيثِ الرَّكْضِ وَالذَّأَلانِ([1])

---

1) ينظر: ديوان الأعشى: ص27، 81، 91، 92، 115، 139، 189، 193؛ ديوان الحارث بن حلِّزة: ص19، 20؛ ديوان زهير: ص25، 64، 90، 96؛ ديوان طرفة: ص19، 71، 74، 79؛ ديوان عبيد: ص20، 92، 99، 113، 120؛ ديوان لبيد: ص44، 45، 118، 138، 139، 267، 327؛ ديوان النَّابغة: ص16، 25، 33، 38، 52، 53، 62، 66، 83، 84.

2) الدِّيوان، ص170 ــ 172.

3) شجاني: أحزنني. العسيب: سعف النَّخل، الَّذي جُرِّدَ عن خوصه.

4) النَّعْفُ: المكان المرتفع. بدلان: بلد باليمن.

5) رواني، الواحدة رانيةٌ: مديمة النَّظر.

6) الْكِرَانُ: العود.

7) الْمِزْهَرُ: العود. الخميس: الجيش. الأَجَشُّ: الَّذي فيه بحَّةٌ.

8) الْبُهْمَةُ: الأمر المبهم.

9) الأَقَبُّ: ضامرُ البطن من الْخَيْلِ. اللَّبَانُ: الصَّدر. رَخْوُ اللَّبَانِ: لَيِّنُ المعطف.

وَيَخْدِيَ عَلَىْ صُمٍّ صِلاَبٍ مَلاَطِسٍ	شَديدَاتِ عَقْدٍ، لَيِّنَاتِ مِتَانِ[2]
وَغَيْثٍ مِنَ الْوَسْمِيِّ حُوٌّ تِلاَعُهُ	تَبَطَّنْتُهُ بِشَيْظَمٍ صَلَتَانِ[3]
مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعاً	كَتَيْسِ ظِبَاءِ الْحُلَّبِ الْعَدَوَانِ[4]
إِذَا مَا جَنَبْنَاهُ، تَأَوَّدَ مَتْنُهُ	كَعِرْقِ الرُّخَامَى اهْتَزَّ فِيْ الْهَطَلاَنِ[5]
تَمَتَّعْ مِنَ الدُّنْيَا، فَإِنَّكَ فَانِي	مِنَ النَّشَوَاتِ وَالنِّسَاءِ الْحِسَانِ[6]
مِنَ الْبِيضِ، كَالآرَامِ وَالأُدْمِ كَالدُّمَى	حَوَاصِنِهَا، وَالْمُبْرِقَاتِ الرَّوَانِي[7]
أَمِنْ ذِكْرِ نَبْهَانِيَّةٍ، حَلَّ أَهْلُهَا	بِجِزْعِ الْمَلاَ، عَيْنَاكَ تَبْتَدِرَانِ[8]
فَدَمْعُهُمَا سَكْبٌ، وَسَحٌّ، وَدِيمَةٌ	وَرَشٌّ وَتَوْكَافٌ، وَتَنْهَمِلاَنِ[9]
كَأَنَّهُمَا مَزَادَتَا مُتَعَجِّلٍ	فَرِيَّانِ، لَمَّا تُسْلَقَا بِدِهَانِ[10]

وقد سلك الشّاعر الجاهليُّ مَسْلَكَ الإنكار للسُّكون الحركيِّ، في الأطلال المقدَّسة، ويعتمد المسلك التَّعبيريُّ على ((تجاوز داخلي تعززه أداة الاستفهام (من) المفرغة من دلالاتها الأصلية إلى دلالة بديلة هي الإنكار، مع وصلها بحرف الجر (ل) ليكون هذا التركيب دلالة عجيبة مفادها نفسي في نسبة الطلل إلى الشاعر، وتمتد سطوة هذا الاستفهام الإنكاري إلى (طلل) الذي جاء (منكراً) ليكون الناتج رفض الشاعر له))[11]، وقد أثَّرت الصَّدمة الانفعاليَّة، في تلكم الأَسْلَبَةِ التَّعبيريَّة، بما رافقها من تَشَوُّشٍ في ((التوازن العصبي ورقابة العمليات العاطفية والفكرية

---

1) الرَّبْذُ: سريع الوقع والموسع قوائمه. الْعَفْوُ: الجري على غَيْرِ مشقَّةٍ وَتكلُّف. الذَّأَلاَنُ: المرُّ الخفيف.

2) يَخْدِي: يُسْرِعُ. الْمَلاَطِسُ، الواحد ملطاسٌ: الْمِعْوَلُ. العقد: عقد الأرساغ.

3) الوسميُّ: أوَّل مطرٍ يقع في الأرض. حُوٌّ: خُضرٌ، الواحدة حوَّاء. التِّلاع: ما ارتفع من الأرض. الشَّيْظم: الطَّويل. الصَّلَتَان: شديد الجري، أو قصير شعر الذَّنَب.

4) الْحُلَّبُ: بقلةٌ تأكلها الوحش. الْعَدَوَانُ: شديد الجري.

5) جَنَبْنَاهُ: قُدْنَاهُ. التَّأَوُّدُ: التَّثَنِّي. الرُّخَامَى: نبتٌ ليس ببقلٍ وَلا شجرٍ، بل عروقٌ تنبت على وجه الأرض. الْهَطَلاَنُ: انصباب المطر.

6) النَّشوة: السُّكر.

7) الأُدْمُ: ظباء طوال العنق وَالقوائم، بيض البطون، سمر الظُّهور. الْحَوَاصِنُ: العفيفات. الْمُبْرِقَاتُ: اللاتي يُبْرِزْنَ حليَّهنَّ للرِّجال.

8) نبهان: قبيلةٌ من طيء. الْمَلاَ: ما استوى من الأرض. تبتدران: تسبقان بالدَّمع.

9) تَوْكَافٌ: شدَّة انصباب المطر. تَنْهَمِلاَنِ، من انهمل الدَّمع: سال غزيراً.

10) الْمَزَادَةُ: القربة. فَرِيَّانِ: أيْ مفريتان، اللَّتان أفرغتا من خرزهما. تُسْلَقَانِ: تُلَطَّخَانِ.

11) عبد المطَّلب: قراءةٌ ثانيةٌ في شِعْرِ امرئ القيس، فصول، 4: 2، ص159.

للتكيف ...))[1]؛ فأطلال الشّاعر ساكنةٌ؛ ما سكنت مظاهر الحياة الذّاهبة، في إثر الأمومة الرّاحلة،؛ ممّا يُولِّدُ في كَوَامِنِ الشّاعر المكروب، رَغْبَةً جَامِحَةً في تحدّي الثّبات المُطْبِق، على سائر التّبدّيات والأشياء، ويكتسب السّكون الطّلليُّ قيمةً دينيَّةً، يُعَوِّلُ الشّاعر من خلال حضورها في الإطار التّصويريّ البلاغيّ، على استرضاء القوى الأموميَّة الخلاّقة؛ لتُبْدِعَ خَلْقَاً إخصابيّاً عالميّاً جديداً؛ ولذلك تراه يُشَبِّهُ آثار الأطلال الشّاخصة، بالكتاب اليمانيّ المقدّس، الّذي تداولته أيادي الأجداد، في المِخْلاَفِ اليمنيّ السّعيد، وتزداد إيحائيَّة الصّورة "الميثولوجيَّة"، من خلال وصف الكتاب المقدّس؛ ذلك أنّ تراتيله الدّينيَّة، الموقعة بالأوزان الشّعريَّة، خُطّتْ على سَعَفِ النّخل الأموميّ المُكَرَّم؛ ممّا يُكَرِّسُ مفتاحيَّة الصّورة الأسطوريَّة، لأبواب السّماء الأموميَّة، بِخَيْرِ الوسائل العباديَّة، وَأفضل الطّرق الصّوفيَّة.

ويسعى الشّاعر لتبديد مظاهر الثّبات، من خلال استلهام الصّور الحركيَّة، المُرَادِفَة للقيم الحياتيَّة، في المَنْظُورِ الكهنوتيّ الدّينيّ، وتتباين أشكال الحركة في السّياق الشّعريّ؛ لِتَدُلَّ على قيمةٍ معنويَّةٍ خالدة، تُوَازِي خُلُودَ الرّبَّة الكونيَّة الكبرى، ممثّلةً في الحياة الرّغيدة، بِكُلِّ ما تستدعيه إلى المِخْيَالِ الإنسانيّ، من تشكّلاتٍ بيئيَّة، وتَمَظْهُرَاتٍ إخصابيَّة.

وَيُقَرِّرُ الشّاعر – في البيت الثّاني – أنّ الدّيار الطّلليَّة المقدّسة، كانت في زَمَنِهَا الماضي السّعيد، مَوْئِلاً لنساءٍ عزيزات الشّأن، رَفِيعَاتِ القَدْرِ، وقد قضى الشّاعر الكاهن بصحبتهنّ، أَمْتَعَ ليالي العبادة الغراميَّة، في غُرَفِ المعبد المقدّس، المُتَمَوْضِعِ في المكان المرتفع بأرض "بَدَلاَنَ"، في الحاضرة اليمنيَّة البهيجة؛ وَيُنْبِئُ الشّاعر من خلال توصيفه الجغرافيّ؛ بحركات الاعتلاء إلى المُتَنَسَّكِ الحصين؛ بتحصيل المُتَعِ الإلهيَّة؛ الكفيلة باستجلاب الخصوبة العالميَّة.

وَيُبْدِعُ الشّاعر في تصويره الفنّيّ، حين يُشَخِّصُ الهوى بدواعيه الأوّليَّة والتّكميليَّة، جَاعِلاً إيّاه في صورة كائنٍ أنثويّ، يُوَازِي حضور الرّبَّة الكبرى في فِكْرِهِ وَبُوَاكِيهِ، وتدعو بذلكم ربّة البغاء والجنس عابدها الكاهن؛ للهوى الإلهيّ؛ فَيُلَبِّي النّداء ويهبُّ من فَوْرِهِ؛ للتّمتّع العباديّ بنساءٍ كريماتٍ رَمَيْنَهُ بِسِهَامِ لِحَاظِهِنَّ؛ فَأَدْمَيْنَهُ بِحُبِّهِنَّ؛ وَأَشْعَلْنَ قَلْبَهُ بِالتَّوْقِ لِوَصْلِهِنَّ؛ فما تلكم الحركات الغراميَّة؛ إلاّ سبيل الشّاعر لتبديد ثبات الطّلل، وَالانتصار للحياة وَالأمل.

وَيُقِرُّ الشّاعر بكربته العظمى، ممثّلةً في رحيل الرّبَّة المثلى، وتداعي الموت بأسبابه الكبرى، إلى المرابع الطّلليَّة الفُضلَى، وَيُجَابِهُ ذلكم الواقع الأليم بالحركات الإخصابيَّة، الّتي تُعَدُّ طريقةً من طَرَائِقِ الانتصار لِلْفِكْرَةِ الإحيائيَّة العالميَّة؛ ولذلك تراه يربط بَيْنَ الموسيقى الدّينيَّة، وَالحروب العشتاريَّة؛ فيكون للعود وَالآلات الموسيقيَّة الأخرى؛ دَوْرٌ فَاعِلٌ في إِثَارَةِ حَرَكَاتِ الرَّاقِصَةِ المُغَنِّيَةِ؛ لِتُحَفِّزَ بدورها العبّاد وَالمقاتلين؛ فتكون تنغيماتها الدّينيَّة، وكلماتها الوجدانيَّة،

1) دورون، زبارو: موسوعة علم النّفس، ص194.

زَادَهُمُ الرُوحيَّ في المعارك الَّتي ستدور رَحَاهَا، في صَبيحَةِ اليوم التَّالي؛ فحركة اليـدَيْن علـى أوتَارِ الْعُودِ؛ تُولِّدُ الحركة القتاليَّة الفاعلة، والَّتي من شأنها أن تُبَلِّغَ القوم غايتهم الرَّئيسـة، مـن الطَّقس الحربيِّ، ممثَّلةً في إرضاء الأمومة، واستلاب الأراضي الْمَشْمُولَةِ بالخصوبة.

وَيُعَزِّي الشَّاعر نفسه ــ في البيت التَّالي ــ من خـلال اسـتعراض قوّتـه الرُوحيَّـة، وَصلابته النَّفسيَّة، اللَّتَيْن تُؤَهِّلاَنِه لتبديد الغمَّة الَّتي نَزَلَتْ بِقَوْمِه، وَحَلِّ الْمُعْضِلَةِ الإخصابيَّة الَّتـي أَلَمَّتْ بِأَهْلِه؛ ليكونَ الإعداد الرُوحيُّ؛ حِيلَةَ الكاهن الأموميِّ؛ في استرضاء القوى الإلهيَّة، وَنَيْـلِ رَحَمَاتِهَا المائيَّة، من خلال التَّحرُّك الإخصابيِّ التَّالي، الَّذي يُكَرِّسُ في مَشْهَدِ الإِغَـارَةِ القتاليَّـة، بالفرس الأسطوريَّة المثاليَّة؛ طُقُوسِيَّةَ الحرب، وَغَائِيَّتَهَا العباديَّة؛ لكونها وسيلةً حركيَّةً نَاجِعَةً؛ في تبديد الثَّبات وَالموت.

ويفيض الشَّاعر في مشهده الطَّلليِّ، على الخطاب الشِّعريِّ، بصورٍ حركيَّةٍ بديعةٍ، تَتَسَاخُ كلُّها في رَصْدِ الأَثَرِ الحركيِّ، ذي الواقع التَّدميريِّ، وَالْمَكْنُونِ الإخصابيِّ، من خلال الاسـتطراد وَالإِفَاضَةِ، في صِفَاتِ الْفَرَسِ الْجَبَّارَةِ، ومقابلتها بآثارها الإخصابيَّة الْفَيَّاضَةِ؛ فـالفرس سـريعة الْوَقْعِ، تجري في غير مشقَّةٍ، وهي بذلك "مِسَحٌّ"؛ ممَّا يعني أهليَّتَها الحركيَّة، لاستجلاب الرَّحمات المائيَّة، وتزداد الحركة الإيقاعيَّة للحيوان الرَّمز، والَّتي يُلْحَظُ أَثَرُهَا الماديُّ، في تَكَسُّرِ الحجـارة الصَّلدة، تحت حَوَافِرِهَا الصَّلبة؛ لتكونَ بِفِعْلِهَا الحركيِّ؛ مُعَادِلاً موضوعيَّاً لأوَّلِ الْمَطَرِ الْهَاطِـلِ على الأرض، وَوسيلةً نمائيَّةً لِنَيْلِ الْخِصْبِ المنشود، الْمُشَاكِلِ خصوبة الزَّمن الذَّاهب فـي أرض الآباء وَالجدود، وتتصاعد وتيرة الحركات الإخصابيَّة الْمَحْمُومَةِ؛ ليغدوَ الحيوان المقدَّس قـادراً على التَّوثُّب والانطلاق، في جميع الاتِّجاهات؛ فَالْكَرُّ، وَالْفَرُّ، وَالإِقْبَالُ، وَالإِدْبَارُ، مجتمعةٌ في قوَّة الفرس لا في فِعْلِهَا؛ لأنَّ فيها تضاداً يَشِي بِتَشَرْذُمِ الشُّعور الكهنوتيِّ، في الواقع الطَّللـيِّ، بَـيْنَ قضيتي: الموت، وَالحياة، وَمظاهر الثَّبات وَالحركة؛ كما يُؤَكِّدُ البعد المركزيَّ، فـي الحضـور الأموميِّ الكونيِّ، من خلال التَّوثُّب الدَّورانيِّ.

ويختزل الشَّاعر في البيت الأخير ــ مـن وصـفيَّته المثاليَّـة، للحركـة الحيوانيَّـة الإخصابيَّـة ــ هدفه الإحيائيَّ الرَّئيس، عندما يكون تثنِّي الفرس بفعل قيادتها، مُشَاكِلاً لحركـة اهتزاز نبات "الرُخَامَى"؛ بفعل انصباب الماء؛ من سَحَائِبِ السَّماء؛ فهذه الصُّورة الأخيرة، هـي المحبَّبة إلى قلب الشَّاعر، وَرُوحِه، وَفِكْرِه؛ وَلِتعذُّر وجودها في الفضاء الطَّلليِّ الْمَعِيْشِ، استدعاها الشَّاعر إلى طَلَلِهِ الْفَنِّيِّ؛ لِيُعَضِّدَ الأفكار الإحيائيَّة، الكفيلة بدفع الظَّواهر السُّـكونيَّة، وقـد تَـأَتَّى للشَّاعر عرض وَاقعه النَّفسيِّ، وَمُعَانَاتِهِ الرُوحيَّة، في أطلال الرَّاهبات الْمُبَجَّلاَت، مـن خـلال الكلمة المفتاحيَّة "الْهَطَلاَن"، السَّابرة أغوار الموقف الشِّعريِّ الطَّلليِّ برمَّته؛ فصيغة "فعلان" تُفِيْـدُ الاضطراب الشَّديد، وَالحركة القويَّة، وهذا مطلب الكاهن في وَاقِعٍ مُـرْتَبِطٍ بالثَّبـات، كمـا أنَّ أصوات الجذر الرَّئيس "هطل"، تحوي قَدْراً من التَّموُّج الحركيِّ، بَـيْنَ هَمْـسِ الْهَـاءِ "هـ"،

وَانفجاريَّة الطَّاء "ط"، وَجهريَّة اللاَّم "ل"؛ فالسُّكون وَالحركة بَاتِنَان في المستوى النُّطقيِّ للمفـــردة الأصل، وَيُضيفُ تفخيم الطَّاء "ط" إلى الكلمة بُعْداً آخرَ؛ يتَّسم بالضَّجيج العالي، وَالْجَلَبَةِ الظَّاهرة؛ وَيُضفي المعجم قيمةً دلاليَّةً، تتَّصل بتوليفةٍ من المشتقَّات اللَّفظيَّة، الْمُسْتَخْدَمَةِ في السِّياقات الحيَّة الْمَعِيشَةِ للإنسان، والحيوان، والنَّبات([1])، كما يُضيفُ طَرْحاً معنويّـــاً، يتَّصـــل بـــالأثر المـــادِّيِّ الْمَلْمُوسِ، للْمَطَرِ الْهَاطِلِ؛ فَـ"الْهَطْلُ"، وَ"الْهَطَلاَنُ": ((الْمَطَرُ الْمُتَفَرِّقُ الْعَظِيْمُ الْقَطْرِ، وَهُوَ مَطَرٌ دَائِمٌ مَعَ سُكُونٍ وَضَعْفٍ))([2])؛ فالسُّكون مُقَابِلُ الثَّبات؛ وَالدَّيْمُومَةُ رَدِيفَةُ الْحَرَكَةِ؛ وَيُعَبِّرُ الوصفان سويَّاً؛ عن أزليَّة التَّضادِّ الموضوعيِّ؛ بَيْنَ الموت وَالحياة، لكنَّ قَطْراً مُتَفَرِّقـــاً، عَظِـــيْمَ الكثافـــة والحجم، كفيلٌ بِرَفْدِ النَّباتات الأموميَّة، بِجُرْعَةِ الحياة الأوَّليَّة، بوصفها خطوةً أولى فـــي ســـبيل الدَّيمومة النَّمائيَّة العالميَّة.

وَيُخَاطِبُ الشَّاعر نفسه ورفيقه، بضرورة الْبَذْلِ العباديِّ، في التَّمتُّع التَّرفيِّ، الَّـــذي مـــن شأنه أَنْ يرفعَ وَتِيْرَةَ الممارسات الطَّقسيَّة، في نُسُكَي: الشَّراب، وَالجنس الْمُقَدَّسَيْنِ، ويســـتوجب ذلكم من الكاهن العابد، الاستبسال في حركاته الإخصابيَّة، مع النِّساء الطَّـــاهرات البيضـــاوات، اللَّواتي غَدَوْنَ في منظور الشَّاعر أصلاً أموميّاً، له ما يُوَازِيْهِ في العالم الحيوانيِّ، مـــن الظِّبـــاء الخالصة البياض، وَالأُدْمِ الْمُنْمَازَةِ ببياض البطون، واسْمِرَارِ الظُّهور، في فَرْزٍ إِقْنِيْمِـــيٍّ لَـــوْنِيٍّ؛ يُعَبِّرُ عن الثُّنائيَّة الأموميَّة الخالدة، في أفعالها الحميدة، وَمَكَائِدِهَا الشِّرِّيرة.

وتغدو النِّساء العذراوات، وَرفيقاتهنَّ الْمُجَرِّبَاتُ، في إطار الصُّـــورة البلاغيَّـــة الدِّينيَّـــة، شبيهاتٍ بالدُّمى الوثنيَّة، الْمَاثِلَةِ في المعابد الأموميَّة؛ ممَّـــا يعنـــي حضـــوراً كبيـــراً للحركـــة الإخصابيَّة؛ من لدن الكهنة والكاهنات، في طَقْسِ الْبَغَاءِ، وَنُسُكِ الْفِدَاءِ.

ويعود الشَّاعر ــ في الأبيات الأخيرة ــ لوصف البكاء العباديِّ، في الطَّلل السُّكونيِّ، من خلال التَّصوير الحركيِّ؛ الدَّالِّ على إمكانيَّة التَّجدُّد الحياتيِّ، وَالنَّماء الإخصابيِّ؛ فَـــذِكْرُ المـــرأة النَّبْهَانِيَّةِ، وما تركه من أثرٍ انفعاليٍّ، في جَوَى الشَّاعر الْمَحْـــزُوْنِ؛ أدَّى إلـــى انْهِمَـــارِ الـــدُّموع الغزيرة، من عَيْنَيْهِ الْمُجَلَّلَتَيْنِ بِالْكَآبَةِ وَالضِّيق، وما يُهِمُّنَا في هذا المقام، الغائيَّة الحركيَّـــة مـــن الدُّموع الْمُنْهَمِرَةِ، الَّتي تُعَادِلُ حركة الانهمار المطريِّ، من مُسْـــتَقَرِّهِ الأوَّلـــيِّ، فـــي السَّـــحاب الأموميِّ، الْمُتَمَوْضِعِ في الأُفُقِ الْعَلِيِّ، صَوْبَ الأرض الْحُبْلَى، بصنوف النَّبات الْفُضْـــلَى، فـــي الفضاءات المكانيَّة السُّفْلَى.

وَيُسْهِبُ "امرؤ القيس" تالياً، في وَصْفِ دُمُوعِهِ الغزيرة، من خلال ستِّ كلماتٍ مفتاحيَّة؛ تُعَبِّرُ عن الغائيَّة الكهنوتيَّة؛ من الحركة الإخصابيَّة؛ فقد جمع في ألفاظ: "سَكْبٌ"، وَ"سَحٌّ"، وَ"دِيْمَةٌ"،

---

1) ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادَّة (هطل).

2) نفسه، مادَّة (هطل).

وَ"رَشْ"، وَ"تَوكَاف"، وَ"تَنْهَمِلاَنِ"، خَمْسَةَ وَعِشْرِيْنَ حَرْفًا، سيطرت عليها صِفَةُ الجهريَّة في الْمَقَامِ الأوَّل؛ ممَّا يعني جهريَّة الصَّلاة البكائيَّة؛ بغاياتها الإخصابيَّة؛ في أُطُرِهَا الحركيَّة؛ كما كان لِسِمَةِ الانفجاريَّة الْمَقَامُ الثَّاني بَيْنَ الأصوات السَّابقة؛ وكأنِّي بالشَّاعر يُفَجِّرُ فَنَّهُ الخلاَّق، بِمَاءِ الأمومـــة الدَّفَّاق، وكان للسِّمة الاحتكاكيَّة الْمَقَامُ الثَّالث بَيْنَ تَوْصِيفَاتِ تلكم الحروف؛ في دليلٍ مباشرٍ على أهمِّيَّة الحركة في الْخَلْقِ الكونيِّ، وَالْخِصْبِ التَّنْمَوِيِّ، كما أنَّ الحروف الأولى من جميع الكلمات السَّابقة، تتراوح بَيْنَ الصَّفيريَّة، وَالانفجاريَّة، وَالجهريَّة؛ فَالسِّين "س" صـــوتٌ صـــفيريٌّ عـــالي التَّردُّد؛ أمَّا الدَّال "د"، وَالتَّاء "ت"؛ فصوتان انفجاريَّان؛ وَأمَّا الرَّاء "ر"؛ فصوتٌ تَكراريٌّ مجهورٌ؛ وفي ذلكم تكريسٌ للفكرة الإخصابيَّة، وَانتصارٌ للحركة الإحيائيَّة، من خلال المشتقَّات اللَّفظيَّـــة، الْمُعَتَلِقَة بتدفُّق الرَّحمات المائيَّة.

وَيُشَبِّهُ الشَّاعر الجاهليُّ ــ في خِتَام بكائيَّة الطَّلليَّة ــ عيونه الفيَّاضة بالـــدَّمع، بقـــربتَيْنِ أُفْرِغَتَا من خَرَزِهِمَا؛ لِتَلَطُّخِهِمَا بالدِّهَانِ؛ فقد فقدت عيناه ألقهما، كما فقدت القربتان خرزهما، في انتظار الْخِصْبِ الَّذي سَيُضِيْءُ النُّور لهما، ويردُّ عليهما إشراقهما وَجمالهما.

ويقف "طرفة" على أطلال "خَوْلَةَ"، رَاصِداً الحركة الإخصابيَّة في مَرَابِعِهَا، قَائلاً[1]:

[من الطَّويل]

لِخَوْلَـــةَ بِالأَجْزَاعِ مِنْ إِضَــــمٍ طَلَـــلْ،	وَبِالسَّفْـــحِ مِنْ قَوٍّ مُقَـــامٌ، وَمُحْتَمَـــلْ[2]
تَرَبَّعُـــهُ، مِرْبَاعُهَـــــا وَمَصِيفُـــــهَا،	مِيَاهٌ، مِنَ الأَشْرَافِ، يُرْمَى بِهَا الْحَجَلْ[3]
فَـــلاَ زَالَ غَيْثٌ مِـــنْ رَبِيعٍ، وَصَـــيِّفٍ	عَلَى دَارِهَا، حَيْثُ اسْتَقَـــرَّتْ لَهُ زَجَلْ[4]
مَرَتْهُ الْجَنُـــوبُ ثُمَّ هَبَّتْ لَـــهُ الصَّبَـــا،	إِذَا مَسَّ، مِنْهَا مَسْكَنَاً، عُدْمُـــلٌ نَـــزَلْ[5]
كَأَنَّ الْخَلاَيَـــا فِيـــهِ ضَلَّتْ رِبَاعُهَـــا،	وَعُوذَاً، إِذَا مَـــا هَدَّهُ رَعْدُهُ، احْتَفَـــلْ[6]

...

وَمَـــا زَادَكَ الشَّكْـــوَى إِلَـــى مُتَنَكِّـــرٍ،	تَظَلُّ بِهِ تَبْكِـــي وَلَيْـــسَ بِـــهِ مَظَـــلّ[7]

---

1) الدِّيوان، ص74، 75.

2) الأجزاع، الواحد جزع: وهو من الوادي حيث تقطعه. إضمٌ: واد. السَّفح: أصل الجبل وأسفله. قَوٌّ: وادٍ. مقامٌ: إقامةٌ. محتمل: احتمال.

3) تَرَبَّعُهُ: تنزله في الرَّبيع. الأشراف: المرتفعات. الْحَجَلُ: طائرٌ معروفٌ.

4) الغيْث: المطر. زجل: رعدٌ.

5) مَرَتْهُ: استدرَّته. عُدْمُلٌ: سحابٌ عظيمٌ مُتَرَاكِمٌ. نزل: أمطر.

6) الخلايا: النِّياق، الواحدة خليَّةٌ. رِبَاعُهَا: أولادها الَّتي نتجت في الرَّبيع، الواحد ربعٌ. العوذ: النِّيـــاق حـــديثات السِّنِّ. هَدَّهُ: صوَّت به. احتفل: اشتدَّ مطره.

7) مُتَنَكِّرٌ: طللٌ مُتَغَيِّرٌ. مَظَلّ: مكان ظِلٍّ.

مَتَى تَرَ يَوْمـاً عَرْصَةً، مِنْ دِيَارِهَـا، وَلَوْ فَرْطَ حَوْلٍ، تَسْجُمُ الْعَيْنُ أَوْ تَهِلّ([1])

ويتأمّل الشّاعر في البكائيّة السّابقة، غياب الرّبّة الكونيّة، عن أطلالها المقدّسة؛ فقد كانت ضَالِعَةً في الزّمن السّعيد، بتدبير شؤون الكون، وَإِمْدَادِ عَوَالِمِهِ الْحَيَّةِ، بالخصوبة والنّماء؛ فَـ((الْخَائِلُ: الرَّاعِيْ لِلشَّيْءِ الْحَافِظُ لَهُ ... وَالْمُتَعَهِّدُ لِلشَّيْءِ وَالْمُصْلِحُ لَهُ الْقَائِمُ بِهِ))([2])، وهذا التّعهُّد يعني حُسْنَ الْقِيَامِ على: ((الْمَالِ وَالْغَنَمِ وَالْجَمْعِ))([3])، أضف إلى ذلك أنّ الظّبية المقدّسة ــ إحدى الرّموز الأموميّة، في العقيدة الجاهليّة ــ عُرِفَتْ بـ"الْخَوْلَة".

وقد رأى الدّكتور "نصرت عبد الرّحمن"، أنّ "خَوْلَة" ترمز في الشّعر الجاهليّ، إلى ((سيدة الزرع، وما يتبع هذا الزرع من حياة الغنى واليسار))([4])؛ ممّا يعني أهليّة المرأة المثاليّة؛ لرعاية الزُّروع النّباتيّة، وكَفَالَةِ سُبُلِ الْمَعَاشِ، للعالمَيْن: البشريّ، والحيوانيّ.

ويمكننا أنْ نُرَجِّحَ ثبات الواقع الطّلليّ، في إطار المرحلة الزّمنيّة الحديثة، الّتي شهدت غياب الأمومة، بمظاهر الخصوبة، ولم نجد في تضاعيف الطّلل ما يُبِيْنُ ذلكم الثّبات، ويرصد آثاره، سوى وصف الشّاعر له بالـ"مُتَنَكِّر"؛ ممّا يعني تَغَيُّرَ رسومه، وتَبَدُّلَ أحوال ربوعه.

ويُجَابِهُ الشّاعر مظاهر الموت والثّبات، بالوصف التّصويريّ للحركات الإخصابيّة، الّتي تُمَثِّلُ النّصرة الكهنوتيّة، للفكرة الإحيائيّة؛ فتراه يقف على حركة التّدفّق المائيّ للينابيع الثَّرَّة، من سفوح المرتفعات الأموميّة؛ لتكونَ مَصْدَرَ رَحْمَةٍ، وَخَيْرٍ، وَإِخْصَابٍ، لِكُلِّ البشر، والطّيور، والحيوانات، وكان الموطن الخصيب مَوْئِلاً للصّيد العباديّ؛ فَرُمِيَتْ فيه طيور "الْحَجَلِ"، وَعُوِّلَ عليها في بَعْثِ الأملِ.

ويُعَبِّرُ الشّاعر بـ"لاَ زَالَ"؛ عن استمراريّة الإِمْطَارِ الإلهيّ؛ للدّارة الأموميّة المقدّسة، وتمتزج الحركة بالصوت، من خلال وَصْفِ أصوات الرُّعود الْمُدَوِّيَةِ، الْمُبَشِّرَةِ بانهمار مزيدٍ من الأمواه الْمُخْصِبَةِ، للعوالم الحيّة الْمُخْتَلِفَةِ.

ويُتَابِعُ الشّاعر عَرْضَ الصُّور الحركيّة، للعطاء الأموميّ الكبير؛ فيرصد حركة الرِّيَاح الجنوبيّة، العاملة على طَمْسِ المعالم الطّلليّة، كما يصف رياح "الصَّبَا"، الْمُضَادَّةِ لها من حيث الوظيفة والرّمز، وتتجلّى في هذه الصُّورة ثنائيّة الموت والحياة، وقد خصّ الشّاعر رياح "الصَّبَا" بالوصف والتّحليل؛ ليكشفَ عن وظيفتها الإخصابيّة، ممثّلةً في استجلاب السُّحب العظيمة الْمُتَرَاكِمَةِ، الّتي تعهّدت الأرض القاحلة، بمادّتها المائيّة المباركة؛ وتدلّ الصُّورة بمجملها على

---

1) فرط: بعد. تَسْجُمُ: تسيل دموعها. تَهِلّ: ينهلّ دمعها.

2) ابن منظور: لسان العرب، مادّة (خول).

3) نفسه، مادّة (خول).

4) عبدالرّحمن: الصُّورة الفنيّة في الشّعر الجاهليّ في ضوء النّقد الحديث، ص153، 154.

قوّة الإحساس التّأمّليّ للشّاعر، الّذي استطاع بقدرته الكهنوتيّة الفائقة، رصد حركة الرّياح الْمُتَنَوّعَةِ، الْمُتَعَاقِبَةِ على طَلَلِهِ المقدّس، وذلك من خلال تحسُّس أثرِهَا المادّيّ، على أرض الطّلل الْمُقْفِرِ؛ فتمكّن من تحديد اتّجاهاتها، وتَمييز وظائفها، الْمُتَبَايِنَةِ بَيْنَ الطّمس وَجَلْبِ الأمْوَاه؛ وَيُجَسّدُ الفعلان السّابقان؛ الوظيفتَيْن الأموميَّتَيْن الخالدتَيْن؛ الْمُتَمَثّلَتَيْنِ فيْ: الإماتة، وَالإحياء.

وتتوالى الصُّور الْمُعَبّرَةُ عن الحركة الإخصابيّة، من خلال حضور النّاقة الرّامزة للأُمّ الكونيّة، الْمُرتَبِطَةِ في عقائد "الجاهليّين"، بوظيفة استجلاب الأمواه المطريّة الْمُخْصِبَةِ، وها هي ذا تجلبه للطّلل المقدّس؛ وتشهد حركة الإخصاب المائيّ السّماويّ، لمرابع الأمومة الطّلليّة؛ فتبتهج لها، وَتعيش أجواءً احتفاليّةً، بطرائقها التّعبيريّة الخاصّة، من خلال حركتها المضطّربة بَيْنَ الشّجر الأموميّ ــ الّذي يحميها من الابتلال بالماء ــ وَالمرابع المكشوفة، للسّماء الْمُلَبّدَةِ، بالغيوم الْمَطِيْرَةِ، وَتُؤدّي حركة النّياق المضطربة؛ إلى تَفَرُّقِ الأُمّهات عن أطفالهنّ، في غَمْرَةِ البهجة الّتي عَمّتِ الوسط الحيوانيّ المقدّس.

وَيُشيْرُ "طرفة" إلى شكواه، الّتي بثّها للسّماء الأموميّة، مقرونةً بالبكاء المتواصل، في طللٍ تَغَيّرَتْ معالمه، وَتَنَكّرَتْ رسومه، وَيُعَبّرُ الشّاعر عن استمراريّة الطّقس البكائيّ، من خلال الفعل المضارع النّاقص "تَظَلُّ"؛ الّذي يَشِي بديمومة الصّلاة الاستسقائيّة، الْمُؤَكّدَةِ بصوت الظّاء "ظ" المفخّم، الّذي يَنْمَازُ بالقوّة الصوتيّة العالية، وَالْمُتّصِلِ بـ"الظّلّ" في الشّطر عينه، سواءً كان الظّلُّ حقيقيّاً ــ من حيث انتفاء ظلّ الشّجر الأموميّ، الّذي يدلُّ بالضّرورة على اختفاء الْخِصْبِ النّباتيّ ــ أم مجازيّاً؛ بدلالته على انعدام الظّلّ الإلهيّ العشتاريّ الْمُخْصِبِ.

وَيُجِيلُ الشّاعر بصره في عَرَصَاتِ الدّار الأموميّة؛ ليقفَ على حَجْمِ الدّمار، وَمَدَى الانكسار، الّذي شَمِلَ رسومها وأحياءها، في لُجّة الكارثة العظمى، وَمُلِمّةِ النّازلة الكبرى، إبّان الرّحيل الأموميّ، عن الطّلل المعبديّ؛ فيستحثُّ تلكم المنظر الرّهيب ــ بِصُوَرِهِ الجزئيّة ــ شاعرنا؛ على بَذْلِ البكاء العباديّ، الشّبيه في حركته الدّفّاقة، وَدموعه الرّقراقة، بالأمطار الغزيرة الْمُنْهَمِرَةِ، من سَحَائِبِ الأمومة الْمُتَفَجّرَةِ، وقد أيّدَ الشّاعر وصفه التّصويريّ، في المستوى التّركيبيّ، من خلال الفعلَيْن: "تَسْجُمُ"، وَ"تَهْمُلُ"؛ الْمُوحِيَيْنِ باستمراريّة الطّقْسِ البكائيّ، وَالاستصراخ الكهنوتيّ، للعطف الأموميّ العالميّ؛ كما أكّد على معادلة دموع الإنسان المنكود، للماء الإلهيّ المفقود، في ملمحي: الكثرة، وَالانهمار، المرتبطَيْن بالحركة الإخصابيّة العالميّة، ممثّلةً في انطلاق الأمواه الْمُخْصِبَةِ من عَلٍ؛ لغاية إِمْطَارِ المكان الْخَفِيْضِ.

ولم يُغْفِلْ شعراء المعلّقات الجاهليّة، تصوير مظاهر الثّبات الْمُجَسّدَةِ للموت، وتجلّيات الحركة الْمُنْتَصِرَةِ للحياة، وقد استقام لهم التّعبير عن تلكم الثّنائيّة الْقِيَمِيّةِ، من خلال وَصْفٍ فنّيٍّ،

مُرتَبِطٍ بالرَّسم الطَّلليّ، المُتَأثِرِ بالتَّقابل العنصريّ، بَيْنَ السُّكون الفعليّ، وَالتَّحرُّك الخياليّ، المُمتَزِجِ بالواقع التَّخلّقيّ، في إطاره الأوّليّ([1]).

المَطْلَبُ الثَّالِثُ: ثُنَائِيَّةُ الأَصْلِ الْغَائِبِ وَالرَّمْزِ الْحَاضِرِ:

لقد عوَّض شعراء المعلَّقات غياب الأصل الأموميّ، بتمثيله الإنسانيّ الكهنوتيّ، وتجسيده الأنثويّ المثاليّ، عن الواقع الطَّلليّ، بثُلَّةٍ من الرُّموز النَّباتيَّة وَالحيوانيَّة، وَبعض البدائل التَّكوينيَّة، من دُمَىً وثنيَّةٍ، وَمادَّةٍ مائيَّةٍ مِلْحِيَّةٍ.

وكان ذلكم التَّعويض الرَّمزيُّ، في سياق الانتصار للفكرة الإحيائيَّة، بتبدِّياتها العالميَّة، بعد رحيل الأمومة الكونيَّة، عن المرابع الطَّلليَّة؛ وما خلَّفه ذلك الغياب من مظاهر: القَحْطِ، وَالْمَحْلِ، وَالْجَدْبِ، المُنْضَوِيَةِ تحتَ مَاردِ الموت؛ فلم يكن أمام الشَّاعر سوى استحضار الرُّموز الأموميَّة إلى خَلْقِهِ الفنِّيّ، وَخطابه الشِّعريّ؛ علَّها تُعوِّضُ الخصوبة الذَّاهبة، وَتستجلب الأمومة الغائبة.

أ ـ غِيَابُ الأُمُوْمَةِ وَحُضُوْرُ الْبَقَرَةِ الرَّمْزِ:

رحلت المعشوقة المثاليَّة "فَاطِمَةُ"، عن ديارها المقدَّسة؛ فخلَّفت في دَوَاخِلِ الشَّاعر حُزْنَاً عَمِيقَاً، وَأَلَمَاً دَفِيْنَاً؛ وَلَّدَ في خطابه الشِّعريّ دواعي التَّجديد وَالأمل، وذلك من خلال الحضور البقريّ الرَّمزيّ، المعادل الموضوعيّ للأمومة الغائبة، يقول "زهير"([2]):

[من الوافر]

عَفَا مِنْ آلِ فَاطِمَةَ الْجِوَاءُ	فَيُمْنٌ فَالْقَوَادِمُ فَالْحِسَاءُ([3])
فَذُوْ هَاشٍ فَمِيْثُ عُرَيْتِنَاتٍ	عَفَتْهَا الرِّيحُ بَعْدَكَ وَالسَّمَاءُ([4])

---

1) ينظر: ديوان امرئ القيس: ص148، 171؛ ديوان زهير: ص27، 52، 58، 59، 65؛ ديوان طرفة: ص84؛ ديوان عبيد: ص35، 36، 102؛ ديوان عنترة: ص14، 72، 165، 204، 210، 231، 262؛ ديوان لبيد: ص263، 355؛ ديوان النَّابغة: ص21.

2) الدِّيوان، ص7، 8.

3) عفا: درس. الْجِوَاءُ، وَالْقَوَادِمُ، وَالْحِسَاءُ: مواضع في بلاد غطفان.

4) ذُو هَاشٍ: موضعٌ. الميث، الواحدة ميثاء: الرَّملة السَّهلة. عُرَيْتِنَاتٌ: موضعٌ. السَّماء: المطر.

فَـذِرْوَةُ فَـالْجِنَـابُ كَأَنَّ خُنْـسَ النِّعَـاجِ الطَّاوِيَـاتِ بِهَـا الْمُلاَءُ[1]
يَشِـمْـنَ بُـرُوقَهُ وَيُـرِشُ أَرْيَ الْجَنُوبِ عَلَىْ حَوَاجِبِهَـا الْعَمَـاءُ[2]

ويستدعي الشَّاعر من مخْيَالِهِ الذَّاتيِّ، صور الخصوبة المرتبطة بـ"اللاَّشعور الجمعـيّ"؛ لاعتقاده بأهليَّتها في إرضاء الأمومة الرَّاحلة؛ فيقف على حركة الرِّياح الْمُجَدِّدَةِ للأطلال؛ كمـا يرصد حركة الإمْطَارِ السَّماويّ للمربع القبليّ؛ ويُصَوِّرُ تالياً الحركة الإخصابيَّة للقطعان البقريَّة، الرَّامزة للأمومة الكونيَّة؛ وَاصِفاً بياضها الطُّهريّ، في الإطار القِيَميّ؛ مُشَبِّهاً إيَّاها في تلكم السِّمة اللَّونيَّة، بأردية الحرير النَّاعمة؛ ممَّا يُؤكِّدُ المقابلة الموضوعيَّة بَيْنَ المـرأة الرَّاحلـة، والبقـرة الحاضرة، الَّتي تُوَاكِبُ الحدث الإخصابيَّ الكبير، ممثَّلاً في الإمْطَارِ السَّماويِّ للطَّلل الأمـوميّ، كما تَرَقُّبُ حركة السَّحائب الرَّقيقة، القادمة من جهة الجنوب، والَّتي تحمل في تضـاعيفها مـاءً مَطَرِيّاً شبيهاً بالعسل، في العذوبة والشَّفافيَّة، والقيم الغذائيَّة التَّنمويَّة.

وَتُغَادِرُ "سُعْدَى" مَغْنَاهَا الْمُبَجَّلَ؛ فتحلُّ الأبقار المقدَّسة في رِيَاضِهَا، وَتَرْعَوِي بَيْنَ أطلالها، يقول "النَّابغة"[3]:

[من الطَّويل]

أَهَاجَـكَ مِنْ سُعْـدَاكَ مَغْنَى الْمَعَاهِـدِ بِرَوْضَـةِ نُعْمِـيٍّ فَـذَاتِ الأَسَـاوِدِ[4]
تَعَاوَرَهَـا الأَرْوَاحُ يَنْسِفْـنَ تُـرْبَهَـا وَكُـلُّ مُلِثٍّ ذِيْ أَهَـاضِـيبَ رَاعِـدِ[5]
بِهَـا كُلُّ ذَيَّـالٍ وَخَنْسَـاءَ تَرْعَـوِيْ إِلَى كُـلِّ رَجَّافٍ، مِنَ الرَّمْـلِ فَـارِدِ[6]

وينتصر "النَّابغة" بصوره الحركيَّة، للفكرة الإخصابيَّة العالميَّة، بعد رحيل الرَّبَّة الكونيَّة؛ وذلك من خلال التَّصوير الْمُبِيْنِ عن الحياة الكامنة في تضاعيف الطَّلل، ممثَّلةً في حركة الثَّـور الوحشيِّ وأُنْثَاهُ البقرة، الرَّامزَيْن لثنائيَّة "تمُّوز ــ عشتار" الإلهيَّة، ويشهد الطَّلل في إطاره الفنِّيِّ، الْمُمْتَزِجِ بالاستلهام الواقعيِّ، مُطَارَدَةً ذكوريَّةً للنِّعاج الأنثويَّة؛ لغاية الاتِّحاد وَالإخصـاب، فـي محاكاةِ حيوانيَّةٍ، رامزةٍ للزَّوجيَّة الإلهيَّة، الْمُوَلِّدَةِ للخصوبة الكونيَّـة، ويرمـز الشَّـاعر بـتلكم

---

1) ذروة والجناب: موضعان. الخنس، الواحدة خنساء: قصيرة الأنف من البقر. النِّعاج، الواحدة نعجـةٌ: أنثـى البقر. الطَّاويات: ضامرات البطون. الملاء: أردية الحرير.
2) يشمن: ينظرن. أري الجنوب: مطرها، والأري في الأصل العسل. العماء: السَّحاب الرَّقيق.
3) الدِّيوان، ص25، 26.
4) نُعْمِيٌّ وَذَاتُ الأَسَاوِدِ : موضعان.
5) تعاورها: تداولها. الأرواح: الرِّياح. الْمُلِثُّ: السَّحاب يمطر دائماً. الأهاضيب: دفعات المطر.
6) ذيَّال: الثَّور الوحشيُّ. خنساء: البقرة الوحشيَّة. ترعوي: ترتدُّ راجعةً. الرَّجَّاف: المضطرب.

الصُّورة؛ لتوقه الشّديد لفعل الاتّحاد الإخصابيّ بالكاهنة المثلى؛ الكفيل بتجديد دورة الرّبيع العالميّ، وَرَفْعِ وَتيرَةِ النَّماء الكونيّ.

وقد استخدم الشّاعر أسلوب الإسقاط الحيّ، الّذي فسَّره "فرويد" على أنَّهُ: ((العملية التي تُزَاحُ فيها واقعة نفسية إلى موضوع بالخارج، ويعرف بأنه إخراج مالا تريد الاعتراف به، أو مالا تريد أن تكونه، ويعني في المنظور الفرويدي انقسام ثنائي بَيْنَ الشخص والعالم الخارجي، وقد يعني النبذ أو التنكر))(1)؛ فقد تَنَكَّرَ الشّاعر للأطلال الدّارسة، وَواقع الأمومة الغائبة، مُعَوِّلاً على الصّدى المعنويّ، للحضور البقريّ الرّمزيّ.

وتحوي دواوين شعراء المعلّقات قدراً غير يسير، من الشّواهد الشّعريّة؛ الدّالّة على الفكرة التّناظريّة؛ بَيْنَ الغياب الأموميّ وَالحضور البقريّ، وَتُضفي جميعها على الواقع الطّلليّ، رمزيّة التّجدّد، وَقيم: البعث، وَالتّخلّق، وَالنّماء(2).

ب ــ غِيَابُ الأُمُوْمَةِ وَحُضُوْرُ الْبَيْضَةِ وَالْحَيَّةِ الرَّمْزَيْنِ:

كَرَّسَ "عنترة" رمزيّة البَيْضة للأمّ الكونيّة الكبرى، بعد رحيل التّمثيل العشتاريّ الأرضيّ؛ لتكون البَيْضة المقدّسة؛ مُقَابِلاً موضوعيّاً للغياب الأموميّ، يقول الشّاعر(3):

[من الوافر]

نَــأَتْــكَ رَقَــاشُ، إلاَّ عَــنْ لِمَــامِ	وَأَمْسَى حَــبْلُهَــا خَلَــقَ الرِّمَــامِ(4)
وَمَــا ذِكْــرَى رَقَــاشِ إذَا اسْتَقَرَّتْ	لَدَى الطَّرْفَاءِ عِــنْدَ ابْنَــيْ شَمَــامِ(5)
وَمَسْكِــنُ أَهْلِهَــا مِنْ بَطْــنِ جَزْعٍ	تَبِيضُ بِــهِ، مَصَــايِيــفُ الْحَمَــامِ

وَيُقَرِّرُ الشّاعر ــ في البكائيّة السّابقة ــ حقيقة النّأي الأموميّ، عن الدّيار المقدّسة؛ وما خَلَّفَهُ من التياع النّفس، وَاستلاب العقل، وَاهتياج الرُّوح، لكنّه يُبَادِرُ إلى إيجاد البديل الرّمزيّ للرَّبَّة الغائبة، من خلال الحضور الإخصابيّ للبَيْض المقدّس، وَيكتسب البَيْض قيمةً دينيّةً عزيزة الشّأن، حين يَخُصُّ الحمائم الرّامزة، للأمومة الكونيّة العالميّة؛ فغياب الأمومة يُعَوِّضُهُ حضور

---

1) الحفني، د.عبد المنعم: المعجم الموسوعيّ للتّحليل النّفسيّ، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، 1995م، ص46، 47.

2) ينظر: ديوان الحارث: ص48؛ ديوان زهير: ص74؛ ديوان عبيد: ص19، 105، 113؛ ديوان لبيد: ص72، 73، 267، 269، 299؛ ديوان النّابغة: ص 61، 62.

3) الدّيوان، ص91، 92.

4) رَقَاشُ: اسم امرأة. اللِّمام: اللّقاء العسير. الرِّمَامُ: جمع رِمَّة، وهي قطعة الحبل البالية.

5) شمام: جبلٌ له رأسان، يُسَمَّيَانِ ابني شام.

البَيْضة، المُجَسِّدَةِ للفكرة الأوّليّة، في الأُطُرِ التّخلُّقيّة، وَالأنساق الإخصابيّة البدائيّة، ثُمَّ إنَّ للمسمّى الأنثويّ "رقاش"، قيمةً فنّيّةً معجميّةً، تُكَرِّسُ الحضور الرَّمزيّ للحيّة، عِوَضاً عن الأُمِّ الرّاحلة.

ت ـــ غِيَابُ الأُمُوْمَةِ وَحُضُوْرُ الْحَمَامَةِ الرَّمْزِ:

وقف "عنترة" على رسوم المنازل بَيْنَ "اللّكيك"، وَ"ذَاتِ الْحَرْمَلِ"، مُرَاقِباً حركة الرّياح العاملة على تغيير معالمه، وَطَمْسِ رُسُوْمِهِ، ولم يكن أمامه في هذا الموقف الرَّهيب، سوى استحضار البكاء الْعِبَادِيّ، والاستسقاء الطّلليّ، من خلال الحضور الرَّمزيّ، للحمامة الباكية، رحيل الأمومة الغائبة، فيقول([1]):

[من الكامل]

أَفَمِنْ بُكَاءِ حَمَامَةٍ فِيْ أَيْكَةٍ ... ذَرَفَتْ دُمُوعُكَ فَوْقَ ظَهْرِ الْمَحْمَلِ

وَيُحَفِّزُ بكاء الحمامة الشّاعر الجاهليّ، على ذَرْفِ دُمُوْعِهِ، فَوْقَ محمل سَيْفِهِ، الرّامز إلى التّحدّي؛ ممّا يعني رمزيّة الحمامة الحاضرة؛ للأمومة الكونيّة الرّاحلة، وَاضطلاعها بواجب التّنوير الإيحائيّ، لِرَأْسِ المحفل الكهنوتيّ، في الْحِمَى الأموميّ القبليّ؛ وَالّذِي مِنْ شَأْنِهِ تَوْفِيْرُ الإِلْهَامِ، وَطَرَائِقِ الإِجْسَامِ؛ لِدَفْعِ وَطْأَةِ الْمَوْتِ الزُّؤَامِ؛ الْمُجْتَاحِ أَرْضَ الآلام.

وَحَاكَى "لبيد" طقوس البكاء السّاميّة، في أطلال "كُبَيْشَةَ" المثاليّة، وَاصِفاً حالة الْخَبَلِ النّفسيّ، الّتي بَدَتْ في ظَاهِرِهِ الْمَرْئِيّ، من خلال الحزن الْمُتَنَاهِي، الّذي أفسد عليه أمره وحاله، وَبَدّد أمانيه وآماله، وسعى الشّاعر لدفع مظاهر الموت الدّاهمة ـــ النّاجمة عن الرَّحيل الأموميّ الكبير ـــ بِوَسَاطَةِ الحمام المقدّس، الرّامز للحضور العشتاريّ، في المحفل الدّينيّ الأموميّ، فيقول([2]):

[من الطّويل]

يُغَنِّي الْحَمَامُ فَوْقَهَا كُلَّ شَارِقٍ ... عَلَى الطَّلْحِ يَصْدَحْنَ الضُّحَىْ وَالأَصَائِلاَ([3])

وقد دلّ الشّاعر على استمراريّة الغناء الدّينيّ، للحمام الأموميّ، من خلال الفعل المضارع "يُغَنِّي"، الّذي يرتبط بأماكن الطّلل الْمُتَعَدِّدَة، وَالمذكورة قبلاً في سياق التّشوُّف الكهنوتيّ، للمسطّح الجغرافيّ الطّلليّ، كما يتعلّق بزمني: "الضُّحَى"، وَ"الأَصِيْلِ"، اللّذَيْن يُجَسِّدَانِ الأمومة الكونيّة في

1) الدّيوان، ص88.

2) الدّيوان، ص232.

3) كُلَّ شارقٍ: كُلَّ صباحٍ.

تبدّيها النّجميّ، ممثّلاً في "الزّهرة" المقدّسة، الرّاعية عبّادها "الجاهليّين"، في زمني: الإصــباح، وَالإمساء، ويكتسب زمن الشّروق دلالة الدّيمومة في المستوى التّركيبيّ، مــن خــلال التّعبيــر اللّفظيّ، الْمُتَمَوْضِعِ في صَمِيْمِ البيت الشّعريّ؛ فَتُضِيْفُ "كُلُّ" إلى "شَارِقٍ" قيمة الكلّيّة، في الفعــل الغنائيّ، الْمُعَبِّرِ عن الأمل الكهنوتيّ، في تَجَدُّدِ الْخِصْبِ العالميّ.

وَتتكرَّر الصُّور الْمُعَبِّرَةُ عن حضور الحمامة الرّمز، في ظلّ الزّمن الْعَاتي، وَمَارِدِ مَوْتِهِ الْبَادِي، بالرّسم الطّلليّ الْعَافي، في غَيْرِ بكائيَّةٍ من البكائيّات الطّلليّة، وَالصّــلوات الاستســقائيّة، الْمُوَجَّهَةِ للحضرة الأموميّة([1]).

ث ـ غِيَابُ الأُمُوْمَةِ وَحُضُوْرُ الدُّرَّةِ الرَّمْزِ:

غابت "قَتْلَةُ" عن ديارها المقدّسة، في مواطن: "الشّطّ"، وَ"الْــوِتْرِ"، وَ"حَــاجِرٍ"؛ فــانبرى "الأعشى" لوصف شَوْقِهِ الْمُعْتَمِرِ قلبه الحزين، وَعمد إلى استحضار رموزها المقدّسة، باعتبارها بديلاً موضوعيّاً، لِلْخِصْبِ الأموميّ الذّاهب، وَعَرَّجَ على وَصْفِ المحبوبة الرّاحلة، مُشَبِّهاً إيّاهــا بالبَيْضة المقدّسة، الْمَحْفُوْظَةِ في تضاعيف الكثيب الرّمليّ، أو بالدُّرَّة الْمَجْلُوَّةِ لدى التّاجر العربيّ، قائلاً([2]):

[من السّريع]

أَوْ بَيْضَــةٍ فِيْ الدِّعْــصِ مَكْنُونَــةٍ،	أَوْ دُرَّةٍ شِــيْفَــتْ لَــدَىْ تَــاجِــرِ

فَيُوَاجِهُ الشّاعر مظاهر التّقزُّم الإنسانيّ، والاغتراب الرُّوحيّ، وَالتَّحَوُّلِ القبليّ، والاندثار الحضاريّ، بِدُرَّتِهِ المقدّسة، الرّامزة للحياة الْمُكَرَّمَةِ، في ظلّ الأمومــة الْمُبَجَّلَــةِ؛ لِيُبْــدِعَ خَلْقَــاً إخصابيّاً جديداً، وَطَلَلاً فنيّاً فَرِيداً، يتجاوز واقعي: الفناء، وَالعفاء، ويســتجلب قيمتــي: النّمــاء، وَالبقاء.

1) ينظر: ديوان الأعشى: ص193؛ ديوان زهير: ص19؛ ديوان عبيد: ص86؛ ديوان عنتــرة: ص91، 204، 210؛ ديوان النّابغة: ص81.

2) الدّيوان، ص93.

ج ـ غِيَابُ الأُمُوْمَةِ وَحُضُوْرُ الشَّجَرَةِ الرَّمْزِ:

تجاوز "امرؤ القيس" الوصف التّصويريَّ للواقع الطّللِيِّ، إلى التّشوُّف الإنكاريِّ للرَّحيل الأموميِّ، مُسْتَعِيْدَاً ذكريات الرَّكْبِ الذَّاهبِ، وَمُسْتَجْلِبَاً إلى المشاكلة البلاغيَّة، صورةً رمزيَّةً، تُوَازِي معشوقةً مثاليَّةً، وَتُنَمِّي واقعةً فنيَّةً إخصابيَّةً، فيقول[1]:

[من الطّويل]

وَحَدَّثْ بِأَنْ زَالَتْ بِلَيْلٍ حُمُوْلُهُمْ ... كَنَخْلٍ مِنَ الأَعْرَاضِ غَيْرِ مُنَبَّقِ[2]

ويدعو الشّاعر الجاهليُّ نفسه، لأن يُحَدِّثَ بِخَبَرِ الرَّحيل الأموميِّ الكبير؛ لِمَا خلَّفه في قلبه والوجدان؛ من مظاهر الأسى والحرمان، لكنَّه يُبَادِرُ إلى تعويض الغياب الْمُجْدِبِ، بالنَّخيل الْمُخْصِبِ، في تصويرٍ بلاغيٍّ تجسيميٍّ، لأعالي النَّخيل الأموميِّ، في ثنايا الْخَلْقِ الفنِّيِّ، نَافياً عن الأشجار المباركة، فَسَادَ ثِمَارِهَا الْمُتَوَافِرَةِ، وَمُؤَكِّدَاً فيها صفتي: الطُّول، وَالامتداد؛ الْمُوْحِيَتَيْنِ بالمنعة وَالاعتداد، في شموخٍ يُوَازِي عِزَّةَ الزَّمن الْمَجِيْدِ، ورسوخٍ يستلهم إخصاب الماضي التَّلِيْدِ.

وتبقى الصُّور الشَّجريَّة حاضرةً في المقدمات الطَّلليَّة، لدى شعراء المعلَّقات الجاهليَّة، في ثَوْرَةٍ فنيَّةٍ خَلاَّقَةٍ، وَرُؤَىً تصويريَّةٍ بَرَّاقَةٍ، تنتصر لِلْخِصْبِ المنشود، وتستدعي غاية المجهود، وتستلهم أسباب الصُّمود، في تَحَدِّي الرَّحيل الْمُوَاكِبِ سَطْوَةَ الْوُجُوْدِ[3].

ح ـ غِيَابُ الأُمُوْمَةِ وَحُضُوْرُ الظَّبْيَةِ الرَّمْزِ:

تَعَالَتِ النَّبْرَةُ الإيمائيَّة، بالصَّلوات الطَّلليَّة، في الفضاءات المكانيَّة، الْمُرْتَبِطَةِ بالدَّارة الأموميَّة؛ لِغَايَةِ الإثارة الإخصابيَّة، بِوَسَاطَةِ الْكَيْنُونَةِ الرَّمزيَّة، يقول "عنترة"[4]:

[من الكامل]

يَا مَسْرَحَ الآرَامِ فِيْ وَادِيْ الْحِمَى ... هَلْ فِيكَ ذُوْ شَجَنٍ يَرُوحُ وَيَغْتَدِي[5]

---

1) الدِّيوان، ص133.

2) الأعراض: أعالي الشَّجر. الْمُنَبَّقُ: النَّخل فسد ثمره، وَصار كالنَّبق في صِغَرِهِ.

3) ينظر: ديوان امرئ القيس: ص30، 133؛ ديوان عبيد: ص57؛ ديوان عنترة: ص251؛ ديوان لبيد: 120، 139، 269.

4) الدِّيوان، ص210.

5) وادي الْحِمَى: الوادي المحميُّ بسيادة الملوك.

فَيُخَاطِبُ الشَّاعر فَضَاءَهُ المكانيَّ الرَّحيب، إِبَّانَ تَحَمُّلِ ظَعَائِنِ الحبيب، مُبْتَرّاً في مَسْـرَحِ الموت الرَّهيب، تَوَافُدَ الآرام إلى الْحِمَى الأمومِيِّ الْمَهِيْبِ، وَمُسَائِلاً الوادي أشجان الرَّوَاحِ وَالْغُدُوِّ فَمَا مِنْ مُجِيْبٍ، سوى الرَّمز الأموميِّ العجيب؛ مُوْحِيَاً بالطُّهر في بياض اللَّون الْمُبَشِّرِ بـالعَيْش الخصيب.

وقد شهدت الصَّلوات الاستسقائيَّة، حضوراً حَسَنَاً للظِّباء المقدَّسة؛ فكانت طَرِيقَـةً فنِّيَّـةً، وَصُوْرَةً إخصابيَّةً؛ تَوَخَّى الشُّعراء الجاهليُّون منها؛ تَعْوِيْضَ الْخِصْبِ الذَّاهِبِ، وَاسْتِجْلاَبَ النَّماء الْغَائِبِ، وَتَحَدِّي الزَّمَنِ الْعَائِبِ([1]).

خ ـ غِيَابُ الأُمُوْمَةِ وَحُضُوْرُ الْفَرَسِ الرَّمْزِ:

وقف "الأعشـى" على أطلال "مَيَّاءَ" المثلى، وَاصِـفَاً من رسومها مَا تَعَفَّى، قَائِلاً([2]):

[من الطَّويل]

تَعَالَوْا فَإِنَّ الْعِلْمَ عِنْدَ ذَوِي النُّهَى مِنَ النَّاسِ كَالْبَلْـقَاءِ بَادٍ حُجُوْلُهَا([3])

وَيُوَجِّهُ الشَّاعر بذلكم الخطاب الكهنوتيِّ، ضَحَايَا الانتقام الأمـوميِّ، إلـى ذَوِي الْعُقُـولِ النَّيِّرَةِ، وَالنُّهَى الْخَيِّرَةِ؛ بُغْيَةَ التَّطهُّر والسُّجود، وَتجديد الإِنَابَةِ وَالْعُهُود، فـي حَضْـرَةِ الكـاهن الْمَوْلُوْدِ، صَاحِبِ العقل السَّابِرِ، بِطَرْحِهِ الظَّاهِرِ، وَحَدْسِهِ السَّاهِرِ، على دَفْعِ الْهَـمِّ الْبَـاقِرِ، فـي تَرْنِيْمَتِهِ الشَّائِقَةِ، وَصُوْرَتِهِ البلاغيَّةِ الرَّائِقَةِ، بألوان "الْبَلْقَاءِ" الرَّائِعَةِ، الْمُشَاكِلَةِ رُؤَى الكاهن الْبَائِنَةِ، في حَوَادِثِ الأيَّام الْقَابِلَةِ؛ إِبَّانَ انْتِقَاءِ الأُمُوْمَةِ الْغَائِبَةِ.

د ـ غِيَابُ الأُمُوْمَةِ وَحُضُوْرُ النَّاقَةِ الرَّمْزِ:

سَجَّلَ "الحارثُ" بِشُعُوْرِهِ الدَّفَّاقِ، وَدَمْعِهِ الرَّقْرَاقِ، صلاة الأمل وَالانتمـاء، فـي أطـلال "أسماء" الْمَشْمُولَةِ بالفناء، مُسْتَدْعِيَاً صُوَرَ الْخِصْبِ وَالنَّماء، وَمُسْتَحْضِراً نَاقَتَهُ السَّقْفَاءَ، وَمُلْصِـقَاً بها صفة الأمومة، وَمُسْتَلْهِمَاً من مثاليَّتها نَشْرَ الخصوبة، فيقول([4]):

---

1) ينظر: ديوان الحارث: ص 49؛ ديوان زهير: ص8، 9؛ ديوان طرفة: ص20، 21؛ ديوان عبيـد: ص36، 57، 86، 93، 95، 113؛ ديوان عنترة: ص41، 145؛ ديوان لبيد: ص140، 269، 298؛ ديـوان النَّابغـة: ص61.

2) الدِّيوان، ص139.

3) النُّهى: العقول. الفرس البلقاء: السَّوداء الَّتي في أرجلها بياضٌ. الْحُجُولُ: البياض في أرجل الفرس.

4) الدِّيوان، ص21.

[من الخفيف]

غَيْرَ أنّي قَدْ أسْتَعِينُ عَلَىٰ الْهَمّ	إذَا خَــفَّ بِالثَّــوِيِّ النَّجَــاءُ([1])
بِــزَفُــوفٍ كَأنَّهَــا هِقْلَــةٌ أُمُّ	رِئَــــالٍ دَوِيَّــــــةٌ سَقْفَــاءُ([2])

فيستعين الشّاعر على همّه العظيم، وواقعه الأليم، بناقةٍ سريعةٍ، شديدةٍ قويَّةٍ، تُشْــبِهُ فــي عَدْوِهَا المثاليِّ، وتَسَارُعِهَا الحركيِّ، أُمَّ الرِّئَالِ، الْمُحْتَفِلَةِ بالآمال، في أطفالها المرتفعة، إلى ذُرَى الْكُثْبَانِ الْمُلْتَهِبَةِ؛ ويُحِيلُنَا الإيحاء الإخصابيُّ؛ في الإطار البلاغيِّ؛ الْمُجَلَّلِ بالحضور الأمـــوميِّ؛ إلى أهليَّة النَّاقة المثاليَّة، في خلافة الأمومة الكونيَّة، وقدرتها الأسطوريَّة، على استجلاب الرَّحمة المائيَّة.

وتبدو البكائيَّات الطَّلليَّة، في الإرث الشِّعريِّ الجاهليِّ، لشعراء المعلَّقات، حَافِلَةً بحضـــور النَّاقة الرَّمز، باعتبارها وسيلة التَّسْرِيَةِ وَالسَّلْوَى، وَدَفْعِ غَوَائِلِ الْبَلْوَى، عَقِــبَ رحيــل الأمومــة الْكَوْنِيَّةِ، وَانْتِفَاءِ قِيَمِهَا الْخِصْبِيَّةِ([3]).

ذ ــ غِيَابُ الأُمُوْمَةِ وَحُضُوْرُ النَّجْمَةِ الرَّمْزِ:

تساءل "الحارث" عن النِّسبة الطَّلليَّة، لديار "الْحُبْسِ" العربيَّة، ونفى وجوديَّة الحياة، كمـــا أثبت حياة الوجود؛ فأطلاله عافيةٌ، من سكانها خاليةٌ، وَعَرَصَاتُهَا حافلــةٌ، بوحـــوشٍ متلاحقـــةٍ، ترعاها عَيْنُ الأمومة الحانية، ونَجْمَتُهَا النَّيِّرَةُ السَّامِيَةُ، ممثَّلةً في "الشَّــمْسِ"، الْمُشْــتَمِلَةِ بأرديـــة إشراقاتها الزَّاهية، يقول([4]):

[من الكامل]

لاَ شَيْءَ فِيْـــهَا غَــيْرُ أَصْوِرَةٍ	سُفْعِ الْخُدُوْدِ يَلُحْنَ فِيْ الشَّمْسِ([5])

فغياب الأمومة عن ديارها، يُعَوِّضُهُ حضورٌ ملحوظٌ لوحوشها المقدَّسة، وَشَمْسِهَا المبجَّلة، الرَّامزة جميعاً للأمل الكهنوتيِّ، في تجدُّد الْخِصْبِ الكونيِّ، وتلكم قيمٌ فنِّيَّةٌ تتجاوز الظُّهور الْمُلِحَّ

---

1) خَفَّ: أسرع. الثَّوِيُّ: الْمُقِيم. النَّجَاءُ: السُّرعة.

2) الزَّفيف: السُّرعة، وَالزَّفُوف مبالغةٌ. الْهِقْلَةُ: النَّعامة. الرِّئَالُ: جمع الرَّأل، وهو ولد النَّعامة. دَوِّيَّةٌ: منسوبةٌ إلى الدَّوِّ، وَهي الصَّحراء الواسعة. سقفاءُ: مرتفعةٌ.

3) ينظر: ديوان الأعشى: ص81؛ ديوان الحارث: ص48؛ ديوان زهير: ص 19؛ ديوان طرفة: ص74؛ ديوان عبيد: ص69، 93، 100، 103؛ ديوان عنترة: ص40؛ ديوان لبيد: ص121.

4) الدِّيوان، ص48.

5) الأَصْوِرَةُ: جمع صوار وَصيار، هي قطعان البقر. السُّفْعَةُ: السَّواد تعلوه حُمْرَةٌ.

للنَّفي، الَّذي صُدِّرَ به الخطاب الشِّعريُّ، ممثَّلاً في "لاَ شَيْءَ"، الْمُعَبِّرِ عن انتفاء الحضور الأموميِّ؛ وما يستتبعه من غياب ترميزاتها الحيَّة؛ في عوالم: الإنسان، وَالنَّبات، وَالحيوان.

وَتطرح التَّوليفة اللَّونيَّة، في تضاعيف البيت الشِّعريِّ، دلالات: اليأس، وَالتَّحدِّي، وَالخصوبة، من خلال ثلاثة ألوانٍ بائنة، ممثَّلةً في لوني: السَّواد، وَالْحُمْرَةِ؛ الْمُوْحِيَيْنِ بسوداويَّة الموقف الطَّلليِّ، وَإمكانيَّة التَّحدِّي الكهنوتيِّ؛ أمَّا اللَّون الثَّالث فَشَمْسِيٌّ ذَهَبِيٌّ؛ يلتقي مع اللَّون الأحمر في دواعي التَّجدُّد وَالإخصاب، وَتَكْرِيْسِ عَقِيْدَةِ الانتساب، للأمومة الكونيَّة الْخَالِدَةِ، وَترميزاتها الوثنيَّة الْجَاثِمَةِ، في مَحَافِلِهَا القبليَّة الدَّارِسَةِ؛ فهما لونان ظاهران في الأصنام الغزاليَّة الذَّهبيَّة، وَالدُّمى الأموميَّة الصَّخريَّة؛ كما أنَّهما يكشفان بجلاءٍ؛ عن حضورٍ أموميٍّ خَافِتٍ، يُعَوِّلُ الشَّاعر عليه في تبديد الزَّمن الثَّابت، من خلال التَّزْوِيْقِ اللَّونيِّ، المرتبط بالجمال الأنثويِّ المثاليِّ، ممثَّلاً في سُمْرَةِ الشِّفَاهِ، وَحُمْرَةِ الْخُدُوْدِ، وَاصفِرَارِ الْبَشْرَةِ وَالْجَسَدِ.

ر ـ غِيَابُ الأُمُوْمَةِ وَحُضُوْرُ الْكَاهِنَةِ الرَّمْزِ:

استهلَّ "عبيد" خطابه الشِّعريَّ، بالوقوف على أطلال "الْجَنَابِ"، التَّابعة لـ"بَنِي سَعْدٍ"، رَاصِداً وَحْشَتَهَا، وَمُنَاجِياً دَارَتَهَا، وَبَاعِثاً مَوَاتَهَا، وَمُسْتَدْعِياً إلى الْخَلْقِ الْفَنِّيِّ كَاهِنَتَهَا، الظَّاهرة في جمالها بَيْنَ لِدَّاتِهَا، فقال([1]):

[من الخفيف]

خُرَّدٍ بَيْنَهُنَّ خَوْدٌ سَبَتْنِيْ ... بِدَلاَلٍ وَهَيَّجَتْ أَطْرَابِي([2])

وَيَشِي الخطاب الْمُؤَسْطَرُ بقيم الجمال، ومعاني الدَّلال، الْمُتَوَافِرَةِ في كاهنة ربَّة الجمال؛ فغياب الأمومة في المستوى الكونيِّ، والتَّبدِّي المكانيِّ، يُجَابَهُ بِحَشْدٍ صُوَرِيٍّ فَنِّيٍّ، واستقطابٍ إخصابيٍّ خياليٍّ؛ يُوْحِي بتجاوز الزَّمن السَّقِيمِ، من خلال العودة بالقلب الْكَلِيْمِ، إلى الماضي الزَّاخِرِ بِالْخِصْبِ الْعَمِيمِ؛ لِيَسْتَنْسِخَ لِحَاضِرِهِ صُورَةَ مَاضِيْهِ، وَيُزْجِيَ لأطلاله لُبَّ أمانيه، ويشهد بصلاته غَايَةَ تَنَامِيْهِ.

وقد انتهج شعراء المعلَّقات ذلكم النَّهج، في استحضار الصُّورة الأموميَّة المثاليَّة، في أُطُرِهَا الدِّينيَّة البلاغيَّة، الْمُكَرِّسَةِ قِيَمَ التَّحدِّي الكهنوتيَّة، في أَنْسَاقِهَا الفنِّيَّة الخياليَّة؛ لغايتي: الصَّحْوَةِ بِالانْتِفَاضِ، وَمُوَاجَهَةِ الْمَوْتِ بِالاسْتِنْعَاضِ([3]).

---

1) الدِّيوان، ص37.

2) الْخُرَّدُ: جمع خرودٍ وَخريدةٍ، أيْ الخفرة.

3) ينظر: ديوان طرفة: ص20؛ ديوان لبيد: ص120، 121.

ز ــ غِيَابُ الأُمُومَةِ وَحُضُورُ الْبَدَائِلِ التَّكْوِينِيَّةِ:

سعى شعراء المعلَّقات الجاهليَّة؛ لاستحضار جملةٍ من البدائل التَّكوينيَّة، الْمُعَوِّضَةِ غياب الأمومة الكونيَّة، واختفاء الأنْسَاقِ الخيريَّة، في الآفاق الطَّلليَّة، والمعابد الجاهليَّة، ومن أظهرها: الدُّمى الوثنيَّة، وَالأَمْوَاهُ الْبَدَئِيَّةُ، الْمُعتَلِقَةُ بأَوَّلِيَّة الظُّهور العشتاريِّ، إلى الوجــود العــالميِّ، مــن الصَّدفة الكامنة في زَبَدِ الماء البحريِّ.

ويطرح "الأعشى" البعد الوثنيَّ، في أطلال معشوقته المثاليَّة "قَتْلَةَ"، مُسْتَلْهِماً من حضوره المثاليِّ، دَوَاعِيَ التَّجدُّدِ وَالإخصاب، فيقول(1):

[من السَّرِيع]

وَقَــدْ أَرَاهَــا وَسْطَ أَتْرَابِهَــا، فِيْ الْحَيِّ ذِيْ الْبَهْجَةِ وَالسَّامِرِ

كَدُمْيَــةٍ صُــوِّرَ مِحْــرَابُهَــا بِمُذْهَــبٍ فِيْ مَــرْمَــرٍ مَــائِرِ

وَيُكَرِّسُ الشَّاعر بتصويره البلاغيِّ، الْمُقَوْلَبِ في دائرتي: التَّبصُّــر، وَالمعاينــة، قداســة المشهد الطَّلليِّ؛ ذلك أنَّ الجدب المقيم؛ يستوجب تَأْمِيْمَ الشَّعائر العباديَّة؛ لِتَغْدُوَ مُحَاكَاةً فنيَّةً مُبْدِعَةً؛ لحالاتٍ دينيَّةٍ معبديَّةٍ، وَمشاهدَ ترميزيَّةٍ وثنيَّةٍ، تُظْهِــرُ فَخَامَــةَ الصِّــناعة، وَجماليَّــة النَّحْــتِ وَالتَّصْوِير، الكفيلة بِاسْتِرْحَام الحضرة الأموميَّة، في تبدِّيها الأبيض الخصيب.

ويتحرَّك "عنترة" في إِطَارِ مَقَامِهِ الْفُرُوسِيِّ؛ ليسترضي الإلهة الرَّحيمة، بِوَسَــاطَةِ العــدَّة القتاليَّة، وَاصِفاً المشهد الحربيَّ، بِصُوَرِهِ البصريَّة، المقترنة بِصَدَى الأصوات الإنسانيَّة، الدَّالَّــة على الاستنزاف الجسديِّ؛ فيكون الْعَجَاجُ الرَّمْليُّ، مُعَادِلاً لِلزَّبَدِ البحــريِّ؛ لأنَّ القتــال الْمُــدَمِّرَ، سَيُسْفِرُ عن خِصْبٍ مُعَمَّرٍ، كما خرجت "عشتار" في انبعاثها الأوَّليِّ، من زَبَدِ البحــر الأُجَــاجِ، وكأنِّي بالشَّاعر يطرح القيمة المعنويَّة الكبرى، في حَيَوَاتِ العوالم الكونيَّة، الَّتي تُؤَكِّــدُ اســتباق الموت للحياة، واشتمال الدَّمار لأسباب الانتصار، وَتَخَلُّقَ الْخِصْبِ في كَــوَامِنِ الظَّــلام، يقــول الشَّاعر(2):

[من الكامل]

وَتَرَى الْعَجَــاجَ كَمِثْلِ بَحْرٍ مُزْبِدٍ وَتَرَى بِهَا الرَّايَاتِ تَخْفُقُ وَالْقَنَا

وقد جاء ذلكم التَّصوير الدِّينيُّ، إِبَّانَ رحيل "عَبْلَةَ"، عن أطلالها في "الْعَقِيْقِ"، وَ"بُرْقَةَ"، في محاولة الشَّاعر الفارس، تجديد خصوبة الطَّلل الدَّارس، من خلال المحاكــاة الفنيَّــة، لِلْمُنْبَعَــثِ الأموميِّ الْبَدَئِيِّ، الحاضر بقوَّةٍ في الْمِخْيَالِ الدِّينيِّ السَّامِيِّ.

---

1) الدِّيوان، ص92.

2) الدِّيوان، ص212.

ويمكننا ترجمة التَّحليل النَّقديّ السَّابق، في أُطُرِ الثَّنائيَّات الأموميَّة، الظَّاهرة فـــي ثنايـــا الصَّلوات الاستسقائيَّة، إلى رَسْمٍ تحليليٍّ، يُبِيْنُ العنصريَّة الضِّدِّيَّة، في تقابـــل المـــوت والحيـــاة، ويُوَضِّحُ إحداثيَّات التَّوحُّد والتَّعـــبُّد، ويحتفل بظواهر الاجتماع والالتيـــاع، المنضـــوية تحـــت الـــ"أنا"، و"نحن"، الضَّميرَيْن المُعَبِّرَيْنِ عن اللاَّشعور الفـــرديّ، المُـــؤطَّرِ بالمخيـــال الـــدِّينيّ الجمعـــيّ، (ينظر: شكل "17").

ونستطيع القول ــ بناءً على الاستقراء النَّقديّ السَّابق ــ : إنَّ الوقوف على الأطلال، ما هو إلاَّ صلاة الشَّاعر الكاهن، للأُمّ الكونيَّة الكبرى، في إطَارِ سَعْيِهِ الْحَثِيْـثِ؛ لاســتجلاب قِـيَمِ الخصوبة والنَّماء، ودَفْعِ آفَاتِ النِّقمة والفناء، بِوَصْفِهِ سَيِّدَ المحفل الدِّينيّ الأموميّ، وَحَلَقَةَ الْوَصْلِ بَيْنَ العبَّاد الجاهليِّين وإلهتهم المثلى؛ ولذلك وَجَّهَ خطاب الأمر الكهنوتيّ، إلى جمهور الْمُخْبِتِيْنَ؛ لمشاركته صلاة التَّأمُّل والاستسقاء؛ علَّ الدُّموع الرَّقراقة؛ وكثرة الجمهرة الأوَّابَةِ؛ تُرْضِي الرَّبَّة الخالدة.

((والبكاء والشكوى بين يدي الديار والدمن لا ينتزع انتزاعاً، ولا ينهمر تكلفاً، وإنما هو الموقف المثير، حين يقف المحب على دار بلا حبيب، وآثار تحمل ذكريات الحب، وحنين اللقاء، هنا ينهمر البكاء، ويستبد به الحنين، ويثور الانفعال بماضي الحبيبة والحب، فيشكو شدة الوجد، وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق))([1]).

ويبدو اعتقاد الإنسان الجاهلـــيّ، في واقعه الطَّللـــيّ، بحتميَّة الموت، حقيقةً مُسَلَّماً بهـــا، ((وذلك حين يفقد الشاعر شخصاً عزيزاً عليه كان يظن أنه بمنجاة من الموت، فإذا قـــدره قـــد أدركه، وإذا قضاؤه قد نزل فيه حكماً نافذاً، وإذا الشاعر كما يخيل إلينا، يرى في مـــوت الفقيـــد موته هو، ويرى في القدر الذي جرى عليه قضاؤه لا بد أن يطاله هو أيضاً، ولا يبقى له إلا أن يعزي النفس بأن الموت مقدر على الناس جميعاً، وأن أحداً لا يستطيع أن ينجـــو مـــن حتميتـــه المطلقة))([2]).

ومن هذا الْمُنْطَلَقِ انبثقت أهمِّيَّة الطَّلل؛ فقد كانت صورته الدِّينيَّة، الكامنة فـــي مُقَـــدِّمَاتِ القصائد الجاهليَّة، من ((أقدم صور الشعر الجاهلي التي خرجت منها الصور الأخـــرى التـــي تؤلف أغراض القصيدة الجاهلية من الغزل ووصف الظعائن والرحلة وما يتصل بها من حيوان ونبات))([3]).

---

1) عامر: من قضايا التُّراث العربيّ، ص229.

2) زيتوني، عبد الغني: الإنسان في الشِّعر الجاهليّ، (رسالة دكتوراة غير منشورة)، جامعة دمشـــق، ســـوريَّا، 1986م، ص301.

3) عبد الرَّحمن: الشِّعر الجاهليّ وقضاياه الفنِّيَّة والموضوعيَّة، ص199.

وتشترك النّماذج الطَّلليّة الآنفة، في ((أنها تتعاون في رسم صورة للبيئة العربية التي ترتحل كلما وجدت في ترحلها خيرها ونفعها ... لكنها حين ترسم هذه الصورة لا تنسى وجهها الآخر، وجرسها الإنساني الذي نقف عنده ونفقهه ونتأثر به))([1]).

وبذلك تُعَدُّ المقدّمات الطَّلليّة، ((ظاهرةً أصيلةً في صور الانتماء، وهي صور مطردة توحي بالإخلاص للتراب الذي امتزج بذكريات أصحابه، وتعطي الدليل الحي والقوي على علاقة العربي مع أرضه التي زرعها أحلاماً جميلة زاهية، وملأها بذكريات الشباب الغضّ الذي غذاه دم الحياة، وكيف ينسى المرء نفسه وماضيه بجانب تلك المواضع التي رحبت به ذات يوم))([2]).

وقد عانى الشّاعر من القلق الرُّوحيّ؛ نتيجة الغياب الأموميّ؛ وَتحوّل إلى صراعٍ داخليٍّ أليمٍ؛ جعله يخاطب نفسه حيناً؛ وَيتساءل عن جدوى البكاء وَالشّكوى في أحايينَ أخرى؛ دَاعِيَاً نفسه وَرفاقه؛ لِبَذْلِ مَزِيْدٍ من العبادة، وَالدُّموع الرَّقْرَاقَةِ؛ لتكونَ بمستوى المعبود، وَالطَّلب المنشود.

وَيُمكِنُنَا تَصَوُّرُ الشّاعر ((الذي وقف يستلهم الأطلال بصدق، وينطقها، ويصفها من قلبه، قلقاً مضطرباً، هائج العاطفة، ثائرها، ولا بد أن تبدو من الناحية النفسية بين طيات أبياته، وهذا أمر طبيعي، فالموقف خاص به، والمشهد يذكره بماض عاشه بإخلاص وحب، والشعر يفضح عاطفة خالصة صادقة، هذا الشغف هو الذي كان يشد الشعراء إلى الإطالة في وصف الأطلال))([3]).

وَالطَّلل المقدّس ((بالزمان يؤسس حضوره في التاريخ، ويمزق صيرورته بين ماضٍ ينتهي، فلا يمكن امتلاكه ثانية إلى الأبد، وبين مستقبل يسلط عليه الحيرة، ويشعره بالجهل، ويتمرد على كل محاولات التعقيل الملحة، وليس هذا فحسب، وإنما كان الموت يشكل العقدة المتأبية على الحل، فكم طمح الإنسان الجاهلي إلى الخلود؟ وكم رغب في التغلب على الفناء والانمحاق؟ بيد أن الإحباط متجسداً في الموت، كان يحاصره، ويعصف بطموحاته ويجابهه بالعجز الشامل، ويكرهه على الإذعان للحتمية القاهرة))([4]).

---

1) فيصل، د.شكري: تطوُّر الغزل بَيْنَ الجاهليّة والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، (د.ت)، ص66.

2) جمعة، د.حسين: الانتماء وظاهرة القيم في القصيدة الجاهليّة، مجلّة التُّراث العربيّ، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريّا، 63/ 1996م، ص39.

3) ألتونجي، محمّد: دراساتٌ في الأدب الجاهليّ، حلب، سوريّا، 1980م، ص102.

4) الخليل، أحمد: ظاهرة القلق في الشّعر الجاهليّ، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة حلب، سوريّا، 1986م، ص31.

وقد تبدّى الصّراع النّفسيُّ، والتّناقض الرُّوحيُّ، في التّصوير الشّعريّ، للوقوف الطّللـيّ؛ فبينما يُصَوِّرُ الشّاعر مظاهر الموت الأليم، المُخَيِّمَةِ على الأطلال الدّارسة، تراه يُعْنَـى بإبانـة الوجه الحياتيّ المُشْرِقِ في رُبُوْعِهِ، من خلال ظهور البدائل الرّمزيّة، النّباتيّة منها والحيوانيّـة، إضافةً إلى بعض البدائل التّكوينيّة، في الصُّور الحركيّة الصّوتيّة، المُبيِّنَةِ عن الوجـه الأمـوميّ الأبيض.

وإجمالاً؛ فإنّ الشُّعراء الجاهليّين، لم يتحدّثوا عن الأطلال ((وهي عامرة مشرقة ومفعمة بالنشاط والحياة، وإنما تحدثوا عنها وهي خالية توحي بالموت والخراب، وهي سمة أجمع عليها كافة الشعراء، فإنهم لم يتحدثوا عن الديار العامرة إلا عندما أخذوا يذكرون الماضي الجميل، أما الحاضر فإنه الموت والخراب والرحيل، ولعل الشاعر يخاطب في ذلك عقلـه المشـغول فـي التفكير بما يقلقه نحو مشكلة المصير والفناء، فيرمز إلى موت الديار وإقفارها بتجسـيد حقيقـة الموت التي تهدد وجوده وحياته كل يوم، فصورة الرحيل وإقفار الديار هي أقرب الأمثلة التـي تضاهي مصيره المجهول))([1]).

وقد سيطرت الثُّنائيّة الأموميّة، على المقدّمة الطّلليّة؛ فتراءت لنا في نتاج شعراء المعلّقات ((مقدمات تزخر بالحياة، وتتدفق بها تدفقاً، حتى لنكاد نسمع من خلالها نبضات قلوب الشعراء وخفقاتهم، ونحيبهم وعويلهم، وحتى لنكاد نتخيلهم، بل نراهم وهم يذرفون العبرات، ويسـكبون الدموع بغزارة وحرارة أسى، وحسرة على أيام ودعوها قبل النهاية المحتومة الحزينة، أو بعبارة أخرى قبل الرحلة التي تؤذن بانتهاء تلك الأيام، وانتهاء فصولها على مصارع الشباب وملاعب الصبا))([2]).

وقد ازدحمت المقدّمات الطّلليّة على وجه العموم، ((بالشكوى من الحبيبة المجافية التـي تصد فتهز النفس من أعماقها، وتهجر فيلقى الشاعر ما يلقى من هذا المهجر، فينعكس كـل مـا يعانيه ويكابده في شعره))([3]).

وَعُنِيَ شعراء المعلّقات بتصوير السّحائب الأمومـيّة، الّتي تُنَزِّلُ مادّة الرّحمـة المائيّـة، على المرابع الطّللـيّة؛ لتعودَ دورة الرّبيع مُجَـدَّداً؛ فتفد الحيوانـات المقدّسـة؛ إلـى الأرض الأموميّة الخضـراء؛ في قطعانٍ مُتَعَاقِبَـةٍ؛ تُوْحي بالكثرة وَالنَّمـاء، وقـد شـكّلت الأمطـار

---

1) حسن، خيري صابر عوض: الفارس والموت في الشّعر الجاهليّ، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعـة اليرموك، إربد، الأردن، 1997م، ص50.

2) عطوان، حسين أحمد: مقدّمات القصائد في الشّعر الجاهليّ، (رسالة ماجستير منشـورة)، جامعـة القـاهرة، مصر، 1966م، ص126.

3) التّميميّ، قحطان رشيد: الشّكوى في الشّعر الجاهليّ، مجلّة كليّة الآداب، جامعة بغـداد، مطبعـة المعـارف، بغداد، 13/ 1970م، ص151.

والسُّيـــول ـــ في التَّصوير الدِّينيّ ـــ وسائل التَّطهير الأموميّ، للمشهد الطَّلليّ، الَّذي أصابه وَبَالُ عصيان أهله المذنبين؛ ليكون الْمَحْوُ وَالطَّمْسُ، بشارة خَيْرٍ أكيدٍ، بالعودة الميمونـــة، للمعشـــوقة الرَّاحلة، وقواها الإخصابيَّة الغائبة.

وقد استحضر الشَّاعر الجاهليُّ، في طقوسه البكائيَّة الاستمطاريَّة، النَّار الأموميَّة المقدَّسة، الَّتي عُدَّتْ في العقيدة السَّاميَّة، طريقةً دينيَّةً، من طرائق استجلاب الرَّحمات المائيَّـــة، وتجديـــد الدَّورة الرَّبيعيَّة العالميَّة؛ فكان الجاهليُّون ـــ على سبيل المثال ـــ يُوقِدُونَ نباتات "السَّـــلَع"، بعـــد ربطها بأذناب البقر؛ لِتُلْقَىْ من قِمَّةِ الجبل الأموميّ، أضحيةَ وفاءٍ، وقربانَ إخصابٍ وَنماءٍ.

وسيطرت فكرة الجدب على بُؤْرَةِ الوعي الجاهليّ، ((إذ أن هذا التجلي الطللي هو التعبير القيم عن تحطم وحدة الزمان والمكان في حياة الجاهلي، وسيظل يلاحقه ويطارده في كل زمان ومكان، وسيصطبغ وجدانه بغير قليل من الإحساس بالتعاسة والتشاؤم والقلق، وصور الاغتراب المختلفة عن الزمان والمكان والحياة))([1]).

وقد كانت ظاهرة الموت المتبدّية من خلال القحط والجدب، من ((أهم الظـــواهر التـــي شغلت فكر الإنسان وحتمية طبيعتها الفاجعة، وبدأ يرصد لها ظروفها وأسبابها المختلفة، ويضع لها أو كل منها تفسيراً معللاً أحيانا، ويصور مشاعره وأحاسيسه تجاه هذا كله تصويراً ظل ينمو مع نمو الفطرة والفكر الإنساني، حتى أصبح رمزاً ودلالة لها قيمة إيحائية فنية))([2]).

وكانت هذه الظَّواهر ((مألوفة لديهم، وكانت جزءاً من حياتهم، ولا يقتصر القول علـــى الأطلال، بل إن أي شاعر جاهلي ما كان ليأتي بما وراء الطبيعة، وبعوالم خياليـــة يبـــث مـــن خلالها أفكاره، بل إن جميعها كانت متداولة ومألوفة بالنسبة لحياته وبيئته ومجتمعه))([3]).

وأضفى شعراء المعلَّقات طابع القداسة على أطلال معشوقاتهم، من خلال تشبيه رسومها بالوحي، والمهراق، والزَّبور الْمُسَطَّرِ بِخَيْرِ الكلام الأعجميّ، وقد سعى الشَّاعر الجاهليُّ في هذه التَّشبيهات البلاغيَّة، إلى ترسيخ فكرتَيْن أساسيَّتَيْن، أُوْلاَهُمَا: أنَّ الموت الْمُخَيِّمَ على الدِّيار؛ مَرَدُّهُ هَجْرُ البشر الكلام الإلهيّ، والوحي السَّماويّ، وَثَانِيَتُهُمَا: أنَّ المادَّة الأساسيَّة لصـــلاة الاستســـقاء الطَّلليَّة، كامنةٌ في بطون الكتب المقدَّسة، الَّتي تُمَاثِلُ الشِّعر؛ من حيث: المعالجة الموضـــوعيَّة، والوزن، والقافية، أضف إلى ذلك كلِّه، وَجْهَ الشَّبه الرَّئيس بَيْنَ الأطـــلال الدَّارســـة، والتَّـــرانيم

---

1) عشا، علي مصطفى محمَّد: هموم الإنسان في شعر ما قبل الإسلام، (رسالة دكتوراة غير منشورة)، جامعـــة اليرموك، إربد، الأردن، 1998م، ص15.

2) البغداديُّ، مريم: التَّأصيل الفنيُّ للبكائيَّة القديمة في الشِّعر الجاهليّ، مجلَّة أبحاث اليرمـــوك/ سلســـلة الآداب واللُّغويَّات، 4: 1/ 1986م، ص30.

3) عابد، أمل مفرج: المكان في الشِّعر الجاهليّ، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن، ص22.

العافية، في تَغَيُّرِ رسومهما، وتَبَدُّلِ أحوالهما، إلى البِلَى والاندثار؛ وتَكْشِفُ التَّشبيهات الشِّعريَّة ــ بمجموعها ــ عن شُيُوْعِ الحضارة، وانتشار الكتابة والقراءة؛ ممَّا يدلُّ على مطالعة العرب للنِّتاج الفكريِّ الدِّينيِّ، المُعتَلِقِ بالحضارات المُنْتَسِبَةِ للأصل السَّاميِّ([1]).

ويرفع الشَّاعر صلواته البكائيَّة، للآفاق الأموميَّة السَّماويَّة، في طقوسٍ عباديَّةٍ سحريَّةٍ، استلهمت من حضور "الْوَشْمِ" المقدَّس؛ تحقيق غايتي: الْحِفْظِ، وَالصَّوْنِ، لأطلال معشوقته الرَّاحلة، بوصفه تعويذة الشَّاعر السَّاحر، ضِدَّ الموت وَالفناء؛ ذلك أنَّ فيه ((القوة التي تُيسر للإنسان الحياة بواسطة السحر الكامن فيه، وهذا السحر الذي يبطل سلطان الحيوان أو الطير المسخر ضد الإنسان، ولا شك بأن لهذه الوظائف صلة قوية بالجانب النفعي للحياة البدائية))([2]).

وَيُعْتَبَرُ "الْوَشْمُ" من ((الطلاسم السحرية المعروفة عند الإنسان القديم، لكن استخدامه في الشعر الجاهلي مقروناً بوصف الأطلال، جاء تعبيراً رمزياً عن الثبات والبقاء والسلامة والدوام، وتحدي الزمن، والظواهر الجوية، والقبائل الطامعة))([3])، كما وُظِّفَ "الْوَشْمُ" في الحضارات السَّاميَّة القديمة؛ لغاية السَّلامة من "الْغِيْلاَنِ"، الَّتي تُعَدُّ وسيلةً من وسائل سَطْوَةِ الدَّهْرِ، على بني البشر؛ بغية انتزاع أرواحهم، وَاستِلاَبِ حياتهم([4]).

وقد سعى الشاعر الكاهن من خلال ممارساته الكهنوتيَّة، إلى ((استرضاء القوى الخفية التي تتحكم في سقوط المطر، وإلى التوسل، والتضرع، والتذلل، والبكاء، والتعاويذ، والسحر، وتقديم القرابين والصلوات))([5]).

وقد كان الجبل الأموميُّ ــ الَّذي شَكَّلَ أداة الالتحام الأوَّليِّ، بَيْنَ السَّماء وَالأرض، في الزَّمن السَّحيق الغابر ــ حاضراً بقوَّةٍ في الأطلال المقدَّسة؛ وَيُنْبِئُ ذلكم الحضور بأهمِّيَّته في فِكْرِ الشَّاعر الكاهن، الَّذي أُولِعَ بتصوير القمم العالية، وَالجبال الشَّامخة، باعتبارها مقامات الرَّبَّة الكونيَّة، في شِبْهِ الجزيرة العربيَّة.

ويمكن الخلوص ممَّا سبق؛ إلى أنَّ الأطلال ((رمز للفناء والموت الذي كان هاجس الإنسان الأول، ولا يزال مروراً بعصور الإنسان المختلفة، بمعنى أدق أنه التجسيد العياني لقدرة الموت التي لا تُقْهَرُ، وحسبنا في ذلك أنَّ (الخرائب) بوصفها صورة الطلل بعد الحقيقة، هي

---

1) ينظر: عشا: هموم الإنسان في شعر ما قبل الإسلام، ص18 ــ 41.

2) القرعان، فايز عارف سليمان: الوشم والوشيُ في الشِّعر الجاهليِّ، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 1984م، ص28.

3) أبو سويلم: دراساتٌ في الشِّعر الجاهليِّ، ص122.

4) ينظر: سنجلاوي، إبراهيم موسى: الغول في التُّراث العربيِّ القديم، مجلَّة أبحاث اليرموك/ سلسلة الآداب واللُّغويَّات، 6: 1/ 1988م، ص25 ــ 58.

5) النُّعيميُّ: الأسطورة في الشِّعر العربيِّ قبل الإسلام، ص265.

الوحيدة باستثناء خيال الشاعر، وبعث الماضي السعيد، وأنها قواسم مشتركة في كل الصور الطللية سواء أكانت للحبيبة، أم للأهل، أم للأسلاف))([1]).

فَالطَّلل ((يقاوم الزمن، والإنسان يقاوم الزمن الذي يزحف عليه بالشيخوخة والهرم، وعلى الطلل بالدرس والعفاء، فالوقوف على الأطلال موقف إنساني تجاه شلال الزمن الهادر، إنه تحدٍّ لعوامل الفناء ورجوع إلى التاريخ الحي في نفس الشاعر، رجوع إلى الشباب الفاخر المفعم بالحيوية، إنه سبيل إلى لحظات حالمة يقفها الشاعر في أحلام اليقظة، وهو يستعيد ذكرياته البعيدة، تلك اللحظة التي تمنحه القوة المتجددة والتفاؤل بالخصب))([2]).

ويبدو ((أن صراع الإنسان مع الزمن قضية لا تخص الشعر الجاهلي بشكل خاص، وإنما هي قضية عامة تصور موقف الإنسان مع الزمن سواء أكان هذا الموقف تصادحياً أو تصادمياً، وقد عبر الشعراء الجاهليون عن مواقفهم وإحساسهم بالزمن بلغة شعرية راقية، تبتعد عن التقريرية والمباشرة، ويكاد يكون إحساسهم بالزمن قد قادهم إلى اختيار أسلوب إيحائي يقوم على الكشف عن رؤية الشعراء الداخلية للزمن من خلال إدراكهم له وإحساسهم به))([3]).

أمَّا عن بَوَاعِثِ الوقوف الطَّللي؛ فيقول "ابْنُ قُتَيْبَةَ": ((سمعت أهل الأدب يذكر أن مُقَصِّدَ القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدِّمَنِ والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين (عنها) ...))([4]).

ويرى الدُّكتور "يوسف خليف"؛ أنَّ الباعث الأساسيَّ، للوصف الطَّلليِّ البكائيِّ، هو الإنسان الجاهليُّ، باعتباره القوَّة الْمُحَرِّكَةَ الدَّافعة، في كُلِّ نشاطٍ بشريٍّ، إضافةً إلى البيئة الجغرافيَّة الصَّحراويَّة، الَّتي لا تكفُّ عن العمل وفرض حتميَّتها، على اتِّجاهاته ومجالاته([5])؛ فالإنسان في خِضَمِّ الأطلال الدَّارسة مفقودٌ، ورحيله يزيد المشكلة الإخصابيَّة تعقيداً؛ لأنَّه يُخَلِّفُ وراءه سُكُوناً مُطْبِقاً، يقضي على كُلِّ أثَرٍ للحياة؛ ومن شأن ذلك أن يزيد الشَّاعر ألماً على ألمه العظيم؛ لِتَعَذُّرِ الحضور الْبَدَنِيِّ، للقيم الحياتيَّة الخصبيَّة، في تَمَظْهُرَاتِهَا الأوَّليَّة.

---

1) النُّعيميُّ: الأسطورة في الشِّعر العربيِّ قبل الإسلام، ص265.

2) نبهان، عبد الإله: الزَّمان وَالفناء في الشِّعر الجاهليِّ، مجلَّة التُّراث العربيِّ، اتِّحاد الكتَّاب العرب، دمشق، 21/ 1985م، ص74.

3) ربابعة، د.موسى: البناء الاستعاريُّ للدَّهر في الشِّعر الجاهليِّ، مجلَّة دراسات/ العلوم الإنسانيَّة وَالاجتماعيَّة، 24/ 1997م، (ملحق)، ص689.

4) الشِّعر وَالشُّعراء، ص27.

5) ينظر: دراساتٌ في الشِّعر الجاهليِّ، دار غريب للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، القاهرة، مصر، (د. ت)، ص107.

وَيعتقد "يوسف اليوسف" أنَّ البرهة الطَّلليَّة؛ ((التغام لثلاث لحظات يقوم بينهـا تجـادل تمثيلي، يذوب ويصهر كل واحدة في الأخرى، فيفضي إلى اندماغها جميعاً في تركيبـة كليـة البنية، يعسر فرز أقانيمها الثلاثة كلاً على حدة، فكل عنصر من عناصر الطلليـة نـزّاع إلـى الاكتمال بالعنصرين الآخرين، بحيث يفقد ويخسر الكثير من اغتنائه وخصوبته، وكـذلك يقـل حضوره في حالة غياب أيٍّ منهما، وفي ميسورنا أن نجمل هذه العناصر الثلاثة بأنهـا: القمـع الجنسي، والاندثار الحضاري، وقحل الطبيعة))([1]).

أمَّا "محمَّد صادق"؛ فيرى أنَّ الشَّاعر الجاهليَّ، كان ((يقف في محطة الأطلال ليغسـل نفسه، فكانت هذه الأطلال تقوم بنظرية التطهير لنفس الشاعر، حيث تجعله قادراً علـى تحمـل المواقف الصعبة، فتجدد طاقة نفسه، وتبدد ظلمة وحشتها، وتلطف من ذهولهـا، كلمـا تعكـر صفوها، وأظلم ضوؤها، لذلك لم يبك الشاعر على الأطلال للبكاء، وإنما كان تعلة لشفاء نفسـه الملتاعة حينما تصل نفسه لنقطة التأزم، فتتلمس مسالك الخروج من مأزقها عن طريق التماسك، أو الدموع، أو النداء، أو الاستفهام والترقب، من خلال هذه المحطة الطللية))([2]).

ويقول الدُّكتور "أنور أبو سويلم": إنَّ الوقفة الطَّلليَّة ((أنموذج فني جماعي، يبـرز فيهـا التراث والتقاليد والأساليب المتوارثة، وتعبر عن طقوس وشعائر تصـدر عـن عقـل الأمـة وضميرها، لا عن حالة فردية خاصة، وتجربة ذاتية منفردة، وأعتقد أن "فكـرة المطـر" هـي المحور الأساسي الذي تدور حوله مجمل الأفكار والقضايا والتطلعات في الوقفة الطلليـة، وأول ما يبكي الشاعر الجاهلي في الوقفة الطللية عقم الطبيعة وانحباس المطر، ورحيل المـرأة عـن الطلل معادل فني لرحيل الخصب والنماء والتكاثر والتناسل، أو هو لرحيل المطر الذي يخلـق القحل، والمحل، والجوع، والجدب، والتدمير والخراب، لذلك كانت "فكرة المطر" فـي الوقفـة الطللية هي ما يشغل عقل الشاعر الجاهلي))([3]).

وخلاصة القول: إنَّ المقدِّمة الطَّلليَّة ((تأمل عميق بمجريات الحياة المتضـادة، والتـي أثارت الإحساس بالقلق في نفس الشاعر الجاهلي))([4])؛ فَالطَّلل((عالم مؤلف من خيال الشاعر،

---

1) مقالاتٌ في الشِّعر الجاهليِّ، دار الحقائق بالتَّعاون مع ديوان المطبوعات الجامعيَّة، الجزائـر، ط3، 1983م، ص140.

2) خصوبة القصيدة الجاهليَّة، ص202.

3) صورة المطر في الوقفة الطَّلليَّة الجاهليَّة، مجلَّة دراسات/ العلوم الإنسانيَّة وَالشَّـريعة، الجامعـة الأردنيَّـة، عمَّان، الأردن، 12: 8/ 1985م، ص230.

4) الزُّبيديُّ، د.رعد أحمد: في الشِّعر الجاهليِّ، مكتبة الجيل الجديد، صنعاء، اليمن، ط1، 1999م، ص92.

يحلم فيه بأشياء يحبها ويرضى عنها، ويصطدم إحساسه فيه بأشياء لا يحبها ولا يرضى عنها أيضاً))([1]).

وَأيّاً كان الشّأن؛ فإنّ الشّاعر الكاهن، أدرك أهمّيّة الفعل العباديّ، في استجلاب الْخِصْبِ العالميّ؛ فأدّى صلواته الطّلليّة الاستسقائيّة، ذات الطّابع البكائيّ؛ لتعويض الطّلل عن خِصْبِهِ المفقود، وَأملاً منه في نَيْلِ الماء المنشود؛ لغاية تفريج النّوائب الإنسانيّة، وَتأمِينِ الكفايةِ الغذائيّة، لجميع الْحَيَوَاتِ الكونيّة.

1) الصّغير، الأمين محمّد: رؤية الشّاعر الجاهليّ للحياة من خلال رمز الطّلل، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة الجزائر، الجزائر، 1983 ـ 1984م، ص14.

الْمَبْحَثُ الثَّانِي
صُوَرُ الثُّنَائِيَّةِ الأُمُومِيَّةِ فِيْ لَوْحَةِ الرِّحْلَةِ الْجَاهِلِيَّةِ

انطلق الموكب الأموميُّ الرَّاحل عن ديار القبيلة، في رحلة قداسيَّة، جَابَتِ الأرض العربيَّة؛ لغاية توزيع الهبة الإخصابيَّة السَّماويَّة، في شتَّى المرابع الجاهليَّة، وَمختلف المناطق القبليَّة، وقد تبدَّت آثار الرَّحيل الأموميّ على الأطلال، الَّتي أصبحت أَثَرَاً بَعْدَ عَيْنٍ، وَرُسُوْمَاً مَعْبَدِيَّةً؛ تدلُّ على حياةٍ ذهبتْ، ورحل أَهْلُوْهَا إلى مجاهل الصَّحراء؛ بغية البحث عن وسائل الحياة السَّعيدة، وَنَيْلِ سُبُلِ المعيشة الكريمة.

وقد سعى الشَّاعر الجاهليُّ ـــ بِوَصْفِهِ كاهن المحفل الدِّينيِّ الأموميّ ـــ إلى استجلاب الخصوبة العالميَّة، وَاستعادة الحياة بغير وسيلةٍ طقسيَّة؛ فكانت صلواته البكائيَّة، وَشَعِيْرَةُ النَّار الاستسقائيَّة، وَمُكَاشَفَةُ الرَّبَّة الكونيَّة، بِتَرَدِّي الأحوال الحياتيَّة؛ عَلَّهُ ينال نصيباً من رَحَمَاتِهَا المائيَّة.

ويبدو أَنَّ الشَّاعر الجاهليَّ، قد أحسَّ بقصور هذه الوسائل وحدها، عن تحقيق الغاية الإخصابيَّة المنشودة؛ فانطلق هو الآخر في رحلةٍ مضادَّةٍ للرِّحلة الأموميَّة؛ لغاية البحث عن مَوْكِبِ الأُمِّ الكونيَّة، وَاستجلاب الخصوبة إلى المرابع القبليَّة، وَاستعادة النَّماء في مختلف التَّجلِّيات: البشريَّة، وَالحيوانيَّة، وَالنَّباتيَّة.

الْمَطْلَبُ الأَوَّلُ: ثُنَائِيَّةُ الْحَيَاةِ وَالْمَوْتِ فِيْ رِحْلَةِ الظَّعِيْنَةِ:

أبى "امرؤ القيس" إلاَّ أن يُرَافِقَ "عُنَيْزَةَ" في رحلتها الصَّحراويَّة؛ فيضمُّهما هودجٌ واحدٌ؛ فهو لا يستطيع تَصَوُّرَ نَأْيِ المرأة المثلى عنه؛ ويبدأ تالياً في محاولاته الكهنوتيَّة؛ لاختراق الْخِدْرِ الأموميّ، وامتلاك القلب الأنثويّ؛ ليكونَ أكثر قُرْبَاً من المعشوقة الكاهنة، الَّتي طالما أغْرَتْهُ بدلالها وجمالها، فيقول(1):

[من الطَّويل]

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَةٍ ... فَقَالَتْ لَكَ الْوَيْلاَتُ، إِنَّكَ مُرْجِلِي

---

1) الدِّيوان، ص34.

ويتوق الشّاعر لتحقيق التّقارب الرُّوحيّ، والتّعانق الحسّيّ، مع المرأة المثال، فــي أثنـاء الرّحلة الأموميّة؛ وأمله الوحيد أن ينال وِصَالَهَا، ويَتَحَصَّلَ على عَطْفِهَا وَحَنَانِهَا؛ لاستعادة الأمان النّفسيّ المفقود، وتَحقيق الْخِصْبِ العالميّ المنشود.

وأجدني ــ في هذا المقام ــ أمام صورةٍ طقسيّةٍ، تُجَسّدُ الشّعيرة الإخصابيّة، في تجلّياتها التّوَحُّدِيَّة؛ فقد سعى الشّاعر الكاهن إلى الاتّحاد الجنسيّ؛ الّذي يُوَلِّدُ النّماء النّوعيَّ، فــي إطــار واجباته الدّينيّة، الْمُلْقَاةِ على عَاتِقِهِ، في مَحْفَلِ القبيلة الأموميّ، الّتي تفرض عليه التّحرّك السّريع؛ للاجتماع بِأُنْثَاهُ الْمُخْصِبَةِ، ورئيسة الرّاهبات الْمُبَجّلَةِ، في خِدْرِ الأمومة الرّامز للرّحم الأنثــويّ، في إحداثيّات الْخَلْقِ والتّشكُّلِ، وقد كان هذا الاجتماع التّمثيليُّ، للاتّحاد الإلهيّ الأزليّ، فَوْقَ النّاقة الرّامزة، لربّة الخصوبة الرّاحلة، واستطاع الشّاعر تأكيد البعد الشّعائريّ، لممارساته الإغوائيّة، ومعانقاته الجسديّة، مع العشيقة المثاليّة، من خلال كلمة "يَوْمٌ" المفتاحيّة؛ فهذا اليوم من مَحَاسِــنِ الأيّام الصّالحة، الّتي نال فيها لَذَائِذَهُ العباديّة الحسّيّة، كتقدمةٍ جنسيّةٍ قداسيّةٍ، لربّة الفسق واللّــذّة العالميّة؛ وَتتأكّد "ميثولوجيّة" الصُّورة، من خلال استذكار الشّاعر صُوَرَ الماضي الخصيب، حين مارس الطّقس ذاته مراتٍ عديدةً، مع الْمُرْضِعَاتِ، وَالْحَوَامِلِ، وَحَتَّى الْمُنْجِبَاتِ، في صُوَرٍ تَعُــجُّ بالخصوبة البشريّة الواعدة.

وَيُؤَكِّدُ "امرؤ القيس" مكانة المرأة المثال في قلبه، الْمُصَابِ بِسِــهَامِ عَيْنَيْهَــا الأمــوميّتَيْنِ الْمُتَأَلِّقَتَيْنِ في مَقْتَلِهِ، فيقول([1]):

[من الطّويل]

وَمَا ذَرَفَتْ عَيْنَـــاكِ إلاّ لِتَضْرِبِي   بِسَهْمَيْكِ فِيْ أَعْشَارِ قَلْبٍ مُقَتَّلِ([2])

فَــ((التشكل المكاني هنا قائم على أساس المماثلة بين الدمع والسهم، وبالطبع ليس كــل دمع سهماً، ولكن خصوصية العلاقة بين الشاعر والفتاة هي التي أعطت هذا الدمع تأثيراً حــاداً، حتى غدا كالسهم المصوب ناحية القلب من الحب))([3]).

ونجد أنفسنا ((أمام وجه من وجوه الدلالة على قصد التقتيل والتنكيل بالــدمع المســفوح ترمى إليه صاحبته، فهي وحتى في دموعها، لا تزال تتحكم فيه بملامح الدمع تحكماً لا يرى له

---

1) الدّيوان، ص38.

2) الْمُقَتَّلُ: الْمُذَلَّلُ غاية التّذليل.

3) الرّباعي، عبد القادر: تشكيل المعنى الشّعريّ وَنماذج من القديم، مجلّة فصول، 4: 2/ 1984م، ص60.

فكاكاً منه ...))([1])؛ فَالدُّموع ها هنا معادل الموت، الْمُتَبَدِّي في غَيْرِ مظهرٍ عَيَانِيٍّ؛ وَانسياحها يزيد الشَّاعر ألماً، ويُكَرِّسُ سوداويَّةَ الأَثَرِ النَّاجم عن الرَّحيل، كما أنَّها معادل الحياة المنشودة، الَّتي يُصِرُّ الشَّاعر على حضورها، في صورةٍ مُشْتَمِلَةٍ بالتَّقتيل الرُّوحيِّ، والتَّنكيل الحسِّيِّ.

((وأعجب ما في التشبيه هو ذلك الاختيار المعجز لهذه الظاهرة من ظواهر الحياة الاجتماعية العربية، وهي الميسر، وأن يكون الرابح للجزور كله سهمان لا أكثر من ذلك ولا أقل يفوزان بالذبيحة كلها، ثم أن يأتي بعد ذلك بهذين السهمين، اللذين استجمعا الربح كله ليشبه الشاعر بهما عيني صاحبته وقد استولتا بسلاح الدمع على قلبه كله، وقد كان هذا كافياً ليجعل للتشبيه من المزايا ما يندر أن يجتمع لغيره))([2]).

وقد أدَّى الإعراض الأموميُّ؛ إلى تَسَرُّبِ اليأس لروح الشَّاعر المهموم، الَّذي قضى ليلاً من أطول ليالي العمر، مُؤَدِّياً طقوس الولاء، وَبَاذِلاً فُرُوْضَ الطَّاعَةِ؛ لاستجلاب الصَّباح العالميِّ الْمُشْرِقِ؛ الَّذي سَيُبَدِّدُ دواعي الموت وَالانكسار، وَيدفع غوائل الأقدار، يقول "امرؤ القيس"([3]):

[من الطَّويل]

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ، أَرْخَى سُدُوْلَهُ	عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُـوْمِ لِيَبْـتَلِـي([4])
فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَـطَّى بِصُلْبِـــهِ	وَأَرْدَفَ أَعْجَـازاً وَنَاءَ بِكَلْـكَـلِ([5])
أَلاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّـوِيْلُ أَلاَ انْجَلِي	بِصُبْحٍ وَمَا الإِصْـبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ([6])
فَيَالَكَ مِـنْ لَيْلٍ كَـأَنَّ نُجُوْمَـــهُ	بِأَمْرَاسِ كِتَّانٍ إِلَى صُـمِّ جَنْـدَلِ([7])

ويسترسل الشَّاعر الجاهليُّ في وَصْفِ الصُّورة اللَّيليَّة الْمُشْبَعَةِ بالسَّواد، باعتبارها النَّتيجة الطَّبيعيَّة للرَّحيل الأموميِّ، ويستعيد في تصويره الحركيِّ الصَّاخِبِ، أَجْوَاءَ التَّخلُّقِ الأوَّليِّ، حين كانت الصَّدفة العشتاريَّة، بِلُؤْلُؤَتِهَا المثاليَّة، مُتَمَوْضِعَةً في قَعْرِ البحر الهائج المضطرب، ومن أعماقه خرجت الأمومة، وعلى سطوح أمواجه الْمَلأى بالزَّبَد، طَفَتِ الصَّدفة المقدَّسة؛ لتخرج من رَحِمِهَا الرَّبَّة المكرَّمة؛ فتتسلَّم وظائفها الإخصابيَّة الكونيَّة؛ وتكون لها مكانتها الْعَلِيَّةُ؛ بَيْنَ جُمُوْعِ

---

1) البهبيتي، محمَّد نجيب: تاريخ الشِّعر العربيِّ حتَّى آخر القرن الثَّالث الهجريِّ، دار الفكر ومكتبة الخانجي، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص64.

2) نفسه، ص63.

3) الدِّيوان، ص48، 49.

4) السُّدول: السُّتور. الإرخاء: إرسال السِّتر. الابتلاء: الاختبار.

5) الإرْدَافُ: الإِتْبَاعُ. الأَعْجَازُ: الْمَآخِيرُ، الواحد عجز. الْكَلْكَلُ: الصَّدْرُ.

6) الانجلاء: الانكشاف. الأمثل: الأفضل.

7) الأَمْرَاسُ، جمع مرس: وهو الحبل. الأَصَمُّ: الصَّلب، وَتأنيثه الصَّمَّاءُ. الْجَنْدَلُ: الصَّخرة.

الآلهة الأرضيَّة وَالسَّماويَّة؛ فكما استقرَّ في أعماق البحر سرُّ التَّخلُّق الأموميّ، استقرَّ في ظُلُمَاتِ جَوَى الشَّاعر سرُّ النَّماء الحياتيّ؛ ولذلك ترى الشَّاعر يُشَاكِلُ بينهما في ذلك الْوَجْهِ الإخصــابيّ، من خلال تشبيه الصُّورة الواقعيَّة للظَّلام، بالصُّورة الْمُتَخَيَّلَةِ للبحر العشتاريّ الْمُضْطَرِبِ؛ آمِــلاً أن يُمَهِّدَ بهذا الْخَلْقِ الفنيّ؛ لتشكُّل أسباب الحياة العالميَّة.

ونلمح في البيت الثَّاني، حركةً إخصابيَّةً صاخبةً، لمخلوقٍ أسطوريٍّ عظيمٍ، شَبَّهَ الشَّــاعر ليله به، في ملمحي: الطُّول، والامتداد؛ وَتَشِي هذه الحركة بِالْحَرْثِ الجنسيّ؛ ففي الصُّلْبِ تتشكَّل الأَمْوَاهُ الذَّكريَّةُ الْمُخْصِبَةُ، مصدَاقاً لقوله تعالى: ((**فَلْيَنْظُرِ الإِنْسَانُ مِمَّ خُلِقَ * خُلِقَ مِــنْ مَــاءٍ دَافِقٍ * يَخْرُجُ مِنْ بَيْنِ الصُّلْبِ وَالتَّرَائِبِ**))([1])، أضف إلى ذلك أهمِّيَّةَ الْعَجُزِ الأنثويّ، في إغْرَاءِ المقابل الذَّكريّ؛ لأداء الْحَرْثِ الجنسيّ، كما أنَّ حركة الْعَجُزِ الذَّكريّ؛ تُعَدُّ مُؤَشِّراً مُهِمَّــاً علــى ذُرْوَةِ الْجِمَاعِ الكهنوتيّ؛ وبذلك تكون الحركات الجنسيَّة في مجموعها، رَدِيْفَ الحياة في مُقَابِــلِ الظَّلام الْمُجَسِّدِ للموت.

ويتمنَّى الشَّاعر تَكَشُّفَ ليله الطَّويل، عن صَبَاحٍ خَصِيْبٍ مُبْتَغَى، لكنَّه يخشــى أن يكــون صباحه أَشَدَّ قسوةً من ظُلُمَاتِ ليله؛ فما قيمة الإشراق الصَّباحيّ، والشَّاعر يُقَاســي هَــمَّ البعــد الأموميّ، والغياب الإخصابيّ ؟ وَتُشِيْرُ كلمة "الإِصْبَاحِ" إلى التَّبَدِّي السَّوداويّ الْمُــدَمِّرِ، للنَّجمــة المقدَّسة "الزُّهرة"، الْمُضْطَلِعَةِ بواجبي: إِذْكَاءِ جَذْوَةِ الْمَعَارِكِ الحربيَّة، وَإِثَارَةِ الْكَوَارِثِ الطَّبيعيَّة، باعتبارها سيِّدة العويل وَالعذابات، وَرَبَّة الشُّرور وَالآفات.

وَيُصَوِّرُ الشَّاعر مَدَى الغضب الأموميّ، ممثَّلاً في طُولِ اللَّيْلِ، وَحُلْكَةِ ظَلامِه، كما يصف شدَّة الهموم الجاثمة على صدره، الْمُسْتَعِرِ بأشواق الحبِّ وَالغرام، وكأنَّ نجومه الأموميَّة شُــدَّتْ بحبلٍ من الْكِتَّانِ، إلى صخورٍ صِلابٍ؛ لِئَلاَّ تُغَادِرَ السَّماء، وَتُفْســحَ المجــال للتَّبــدِّي النَّجمــيّ الشَّمسيّ، وهكذا تتكالب رموز الأمومة النَّجميَّة والصَّخريَّة الوثنيَّة، على الشَّاعر الْمَغْلُوْبِ علــى أمره؛ لِيَدْفَعَ استِحقَاقَات الأمومة الكونيَّة النَّاقِمَة.

ونجد في وَصْفِ اللَّيْلِ الأسطوريّ، ((شعوراً شديداً بالوحشة المتألمة في غمــرة الليــل المدلهم، إنه انحطامة النفس تحت وطأة الأقدار، وتجمع الزمان الأسود في عين الشاعر الذاهلة، ومحاولة الشاعر اليائسة للخروج من الديجور))([2]).

وقد عمد الشَّاعر ــ في الأبيات السَّابقة ــ إلى ((التصوير البسيط الذي يقرن فيــه ليلــه بأبعاده المترامية بمشهد البحر، وبالتحديد يخص منه أمواجه العاتية، حين تأتي على كل ما فــي طريقها، فهو بذلك يعكس كَمَّاً من الضآلة البشرية أمام انتصار قوى الطبيعة، خاصة منها سيلها

---

1) سورة الطَّارق: الآيات 5 ــ 7.

2) الفاخوري: الموجز في الأدب العربيّ وتاريخه ــ الأدب العربيُّ القديم ــ 1: 186.

الجارف، سواءً ما ظهر منه في لوحة الليل، أو في موج البحر، وهو ما يزيده تفصيلاً، حديث الشاعر عن نفسه دائماً في موقع المفعولية الهزيلة المنسحبة، وكأنما اختفت هنا الذات الفاعلة، وأفسحت المجال للأقوى ليبسط مزيداً من قوته وعنفه وبطشه، ولم يبق لها إلا مجرد إعلان الاستسلام، وهو استسلام مشوب بالحذر والخوف من ناحية، وبالأمل والرجاء من ناحية أخرى))([1]).

إنَّ المصير المجهول الَّذي يهتمُّ به "امرؤ القيس"، مصيرٌ مُتَقَلِّبٌ وَمُسْتَمِرٌّ؛ ولذا ليس من الغريب أن ينظر ــ ولو نادراً ــ خارج شخصيَّته الضَّعيفة مَحْدُوْدَةِ التَّأْثِيْرِ؛ فيستمدُّ مادَّته الطَّقسيَّة، من تقاليد "السَّاميِّين" القدامى، وتقاليد حضارات "وادي الرَّافِدَيْنِ"، ويتطلَّع إلى الطَّبيعة والنُّجوم؛ للحصول على الأجوبة الَّتي طرحتها روحٌ متسائلةٌ، ولتقديم الحلول الإخصابيَّة لنفسٍ متفائلةٍ([2]).

وإجمالاً؛ فقد ((أحسن (امرؤ القيس) هذا المعنى الذي ذهب إليه، وإن كانت العادة غيره، والصورة لا توجبه ... وأبيات امرئ القيس في وصف الليل اشتمل الإحسان عليها، ولاح الحذف فيها، وبان الطبع بها))([3]).

ويستعيد "امرؤ القيس" أجواء التَّخلُّق الأموميِّ الأوَّل، في الماء البحريِّ المقدَّس، حين يُشَبِّهُ "سُلَيْمَى" الظَّاعنة، بالسَّفينة الْمَاخِرَةِ، فيقول([4]):

[من الطَّويل]

فَشَبَّهْتُهُمْ فِيْ الآلِ لَمَّا تَكَمَّشُواْ	حَدَائِقَ دَوْمٍ أَوْ سَفِيْنَاً مُقَيَّرَاْ([5])
أَوِ الْمُكْرَعَاتِ مِنْ نَخِيْلِ ابْنِ يَامِنٍ	دُوَيْنَ الصَّفَا، اللاَّئِيْ يَلِيْنَ الْمُشَقَّرَاْ([6])
سَوَامِقَ جَبَّارٍ أَثِيْثٍ فُرُوْعُهُ	وَعَالَيْنَ قِنْوَانَاً، مِنَ الْبُسْرِ أَحْمَرَاْ([7])

1) خليف: الموقف النَّفسيُّ عند شعراء المعلَّقات، ص24.

2) ينظر: بوجوفت، باوي: بحثٌ عن ذاتيَّة الشَّاعر الجاهليِّ، مجلَّة التُّراث العربيِّ، اتِّحاد الكتَّاب العرب، دمشق، 20/ 1985م، ص223.

3) المرزباني، أبو عبيد الله محمَّد بن عمران بن موسى: الموشَّح، تحقيق: علي محمَّد البجَّاوي، دار النَّهضة، القاهرة، مصر، 1965م، ص34، 35.

4) الدِّيوان، ص91، 92.

5) تكمَّشوا: تجمَّعوا. الدَّوْمُ: شجرٌ يُشْبِهُ النَّخْلَ. الْمُقَيَّرُ: المطليُّ بِالْقَارِ، أيْ الزِّفت.

6) الْمُكْرَعَاتُ، الواحدة مكرعةٌ: وهي النَّخلة المغروسة في الماء. ابنُ يَامِنٍ: نوتيٌّ مشهورٌ من البحرين. الصَّفَا وَالْمُشَقَّرُ: موضعان.

7) سَوَامِقُ: مرتفعاتٌ. الجبَّار: الَّذي فات الأيدي من التَّناول. الْبُسْرُ: التَّمر.

حَمَتْهُ بَنُوْ الرَّبْدَاءِ مِنْ آلِ يَـامِـنٍ بِأَسْيَافِهِمْ حَتَّـى أَقَرَّ وَأَوقَــرَا[1]
وَأَرْضَى بَنِي الرَّبْدَاءِ وَاعْتَمَّ زَهْرُهُ وَأَكْمَامُهُ حَتَّـىْ إِذَا مَا تَهَصَّـرَا[2]

وَيُشَبِّهُ الشَّاعر رَكْبَ الأمومة الرَّاحل، في تَجَمُّعِهِ استعداداً للانطلاق، بِشَجَرِ "الـدَّوْمِ"، أو النَّخل المقدَّس، الرَّامز للأُمِّ الكونيَّة الخضراء، كما يُطَالِعُنَا الشَّاعر بتشبيهٍ آخرَ؛ يُحيلُنَا إلى أجواء التَّخلُّق الأموميِّ الأوَّل، في الماء البحريِّ الأُجَاجِ، حين يُشَبِّهُ الظَّعينة المثلى، وَرَكْبَ الرَّاهبـات المُرَافِقِ لها، بالسَّفينة المَطْلِيَّةِ بالزَّيْتِ؛ لِئَلاَّ يتسرَّب الماء إليها؛ وَيَشِي ذلكم التَّصوير بِقِيَمِ الصَّوْنِ وَالثَّبَاتِ، في مواجهة الواقع المَوَاتِ، وكما جَابَتِ الأُمُّ الأولى البحار؛ بَحثاً عن الأنيسِ الـذَّكريِّ، ها هي ذا مَرَاكِبُ الأُمِّ الجاهليَّة تجوب الصَّحراء؛ بَحثاً عن الخُلُوْدِ الإلهيِّ.

وتتوالى التَّشبيهات الدِّينيَّة، المُمْتَزِجَةُ بالصُّور الحركيَّة، وَالمُعْتَلِقَـةُ بـالقيم الإخصـابيَّة والنَّمائيَّة؛ فَيُشَبِّهُ الشَّاعر النِّساء الظَّاعنات، بالنَّخل المقدَّس المَغْرُوْسِ في الماء، وهـي صـورةٌ تُشَاكِلُ صورة السُّفن المَاخِرَةِ في البَحْرِ، وَيُشِيْرُ الرُّكنان الرَّئيسان، في العلاقة البلاغيَّة السَّـابقة؛ إلى أهمِّيَّة الماء؛ في رَفْدِ العالم النَّباتيِّ بالغذاء، وَالجمع البشريِّ بالجمـال وَالنَّمـاء، وَاعتلاقـه بِعَطْفِ رَبَّةِ النِّعَمِ وَالآلاَءِ.

وَيُتَابِعُ الشَّاعر وَصْفَ النَّخلة المقدَّسة، المَغْرُوْسَةِ في الماء الإلهيِّ؛ فهي سامقةٌ مرتفعـةٌ، كما أنَّها كثيرة القِنْوَانِ، وَافرَةُ الثِّمار، يغلب على تَمْرِهَا اللَّون الأحمر؛ الَّذي يُحِيلُنَا إلـى القـيم الوثنيَّة، ممثَّلةً في الدُّمى الصَّخريَّة؛ ويحمل الارتفاع ــ بصورةٍ عامَّةٍ ــ دلالتي: العزَّة، وَالمنعة، اللَّتَيْنِ تُسْهِمَانِ في تَعَذُّرِ تناول ثمارها المقدَّسة؛ وهو بذلك يريـد الدَّلالـة علـى سِـتْرِ النِّسـاء الظَّاعنات، وَتَصَوُّنِهِنَّ من عَبَثِ العابثين، إلاَّ من الكهنة المُرَتِّلِيْنَ، الَّذين يتمتَّعون بأجسادهنَّ كَيْفَمَا أرادوا، حين يُصبِحُ الجنس طَقْسَاً، وَالجِمَاعُ شَعِيْرَةً، وَالحَرْثُ نُسُكَاً عِبَادِيَّاً مُقَدَّسَاً.

وَيُعَزِّزُ الشَّاعر صفتـي: المنعة، وَالعزَّة، في نخلاته المقدَّسـة، مـن خـلال تصـوير حمايـة "بَنِي الرَّبْدَاءِ" لها بأسيافهم، الرَّامزة لتحدِّي الزَّمن الأموميِّ الأسـود، والاستبسـال دون حماها النَّباتيِّ الأجود؛ فتزدهر أحوالها، ويكثر حَمْلُهَا، وَيُنْبِئُ الوصف الشِّعريُّ، لِلْحِمَى النَّبـاتيِّ، في خَلْقِهِ الفنيِّ؛ عن أهليَّة الكاهنات الظَّاعنات لتلكم الحماية، ولأمثل الحراسة؛ ممَّا يَشِي بربوبيَّة المرأة، وَارتفاعها في الصَّعيد المعنويِّ، عن النَّسَقِ الاعتياديِّ، في الحضور الأنثـويِّ العربـيِّ؛ لأنَّها امرأةٌ مثاليَّةٌ، تُجَسِّدُ الرَّبَّة الكونيَّة، في رحلتها الخلوديَّة، برفقة عَذَارَى المحافل المعبديَّة.

---

1) أَقَرَّ: ثبت. أَوْقَرَ: كَثُرَ حمله.

2) اعْتَمَّ: كَثُرَ. تَهَصَّرَ: تَهَدَّلَ.

ونال الْحُمَاةُ المدافعون عن جنَّتهم الأموميَّة الخضراء، وكاهنتهم الْغَانيَةِ العذراء؛ الْفَوْزَ الْمُقِيْمَ، وَالْخِصبِ الْعَمِيْمَ؛ فَرَضِيَتْ نفوسهم، وَابتهجت أرواحهم، وَانساحت ألبابهم، في تأمُّل الكثرة، في زهر الأشجار المقدَّسة؛ الْمُنْبِئَةِ بِمَوْسِمٍ ربيعيٍّ فريد، كما سرَّهم رؤية تَهَدُّلِ أكْمَامِهَا؛ الْمُوْحِي بالنَّماء الكونيِّ السَّعيد.

وَتُنْبِئُ الصُّور الآنفة بـ((تناقض وتآلف، وتكشف عن الحيرة وفقدان اليقين: فحدائق الدَّوم أشجار ثابتة في الأرض، والسفن مبحرة راحلة، والنخيل نابت في الماء ولكنه لا يتحرك، فالماء يرمز تارة للثبات وطوراً للتحول، فيستوي الثابت والمتحول وكأن لا طبيعة محددة للأشياء، وكأن السفن نخل ثابت والنخل سفن مبحرة، وكذلك فإن شجر الدوم مثقل بثماره الملونة اليانعة والسفن مطلية بالقار الأسود، والآل حقيقة شعرية وخديعة واقعية، والنساء الراحلات في الواقع ثابتة صورهن في القلب، فهل أصبحت التربة الثابتة متموجة متحركة، وغدا البحر متحجرا ساكناً سكون الصخر ؟ هل لف السواد الشعر المثمر أم تحول القار ألواناً زاهية ؟ ولئن ابتعدت النسوة حقاً وتكمشت شخوصهن، فكيف عادت وتعاظمت وامتدت في الأفق بين الأرض والسماء ؟ إن السراب يخلق الصور ويمحوها ويبعدها من جديد، وتموج الرؤية وتتحول المرئيات في عالم سحري أسطوري غريب إلا أن الصور تأتلف في مضامينها الرمزية: فالحدائق والماء والشجر والسفن والبحر كلها رموز للحياة وللموت والانبعاث))([1]).

ولا بدَّ في مَقَامِ رَصْدِ الثُّنائيَّات، من الالتفات إلى الثُّنائيَّة اللَّونيَّة، ممثَّلةً في الْقَارِ الأَسْوَدِ، وَالتَّمْرِ الأَحْمَرِ؛ وما يُشِيْعُهُ اللَّونان من اشْتِمَالِ الصُّورة بِكُلِّيَّتِهَا على دَوَاعِي الموت، وَبَوَاعِثِ الأمل والنَّماء؛ كما تطرح المفردتان: "تَكَمَّشُوا"، وَ"حَمَتْهُ"؛ دلالات التَّوَحُّدِ الجمعيِّ؛ لمواجهة الموت الكونيِّ، بأداته الماديَّة البائنة في السِّياق التَّركيبيِّ الشِّعريِّ، ممثَّلةً في كلمة "أسْيَافِهِمْ"، الْمُسْنَدَةِ إلى ضمير الجماعة، الْعَائِدِ على القبيلة الْمُتَحَفِّزَةِ؛ لحماية ظَعَائِنِ الرَّبَّةِ الرَّاحلة، ونخلات الأمومة الْكَارِعَةِ.

ونجد للصُّور "الميثولوجيَّة"، الْوَاصِفَةِ الظَّعائن الأموميَّة، حضوراً كبيراً في ديوان "الأعشى"، يقول في مَقَامِ رَحِيْلِ معشوقته "زينب"([2]):

[من الطَّويل]

تَصَابَيْتَ أَمْ بَانَتْ بِعَقْلِكَ زَيْنَبُ،	وَقَدْ جَعَلَ الْوُدُّ الَّذِي كَانَ يَذْهَبُ
وَشَاقَتْكَ أَظْعَانٌ، لِزَيْنَبَ غُدْوَةً،	تَحَمَّلْنَ حَتَّى كَادَتِ الشَّمْسُ تَغْرُبُ
فَلَمَّا اسْتَقَلَّتْ قُلْتُ نَخْلُ ابْنِ يَامِنٍ	أَهُنَّ أَمِ اللاَّتِي تُرَبِّتُ يَتْرَبُ([3])

---

1) عوض: بنية القصيدة الجاهليَّة، ص365.

2) ص14، 15.

3) استقلَّت: رحلت. تُرَبِّتُ: تربي. يترب: يغتني ويفتقر.

طَرِيقٌ وَجَــبَّارٌ رِوَاءٌ أُصُــولُهُ، عَلَيْهِ أَبَابِيلٌ، مِنَ الطَّــيْرِ تَنْعَبُ([1])
عَلَوْنَ بِأَنْمَــاطٍ عِتَاقٍ وَعَقْمَــةٍ، جَوَانِبُهَا لَوْنَــانِ وَرْدٌ وَمُشْرَبُ([2])

ويفتتح الشَّاعر التَّرتيلة الشِّعريَّة السَّابقة، بمساءلة نفسه عن الأثر المعنويِّ، الَّذي أحدثــه رحيل المرأة المثلى في كَوَامنه، فهل هو الشَّوق للقياها ؟ أم ذهاب العقل بذهابها ؟ وحقيقة الأمر أنَّ الشَّاعر قد عانى من كلا الأَمْرَيْنِ، كما عانى من اضطرابٍ نفسيٍّ، وَأَزْمَةٍ روحيَّــةٍ عميقــةٍ؛ جعلته يُجَرِّدُ من شخصه رُوحاً أخرى؛ أضحى يُخَاطِبُهَا، وَيَبُثُّ لها همومه وأحزانه، وهذه نتيجةٌ حتميَّةٌ للكاهن الأكبر، الَّذي أَكَنَّ في قلبه مودَّةً عظيمةً، لامرأةٍ كريمةٍ؛ فَالشَّاعر واقعٌ تحت تأثير الانجذاب العاطفيِّ، للتَّمثيل الأموميِّ الكهنوتيِّ؛ ((والانجذاب يمكن أن يعتبر إما كمجموعة مــن المشاعر تحدِّد التوجه التقويمي لفرد تجاه آخر، وإما كموقف يحوي عدا هذا التركيب التقــويمي (نوعية وقوة المشاعر والانفعالات)، تركيباً معرفياً (معارف واعتقادات)، وتركيباً دافعياً (مقاصد سلوكية ومشاريع)، باعتباره تركيباً عاطفياً يكوِّن الانجذاب في أساس الانتسابات والعلاقات مــا بين الشخصية للفرد، علاقات العمل، علاقات الصداقة والحب))([3]).

وقد صوَّر الشَّاعر تالياً، شوقه الكبير لــ"زينب" الظَّاعنة، الَّتي تَحَمَّلَ رَكْبُهَا منذ ســاعات الْغُدُوِّ وحتَّى وَقْتِ الأَصِيلِ؛ لتكونَ "الزُّهرة" في تجلِّياتها الصَّباحيَّة وَالمسائيَّة؛ شَاهِداً على ذلــك الرَّحيل؛ ولتغدوَ الرِّحلة الأموميَّة؛ مُعَادلاً رمزيَّاً للرِّحلة النَّجميَّة الشَّمسيَّة.

وقد شَبَّهَ الشَّاعر الظَّعائن الأموميَّة بالسُّفن البحريَّة، الْمُنْضَوِيَةِ تحت إِمْرَةِ الْمَلاَّحِ الكبيــر "ابْنِ يَامِنٍ"، وفي هذا التَّشبيه البلاغيِّ الْمُؤَسْطَرِ؛ ما يُحِيلُنَا إلى أجواء أسطورة التَّخلُّق الأمــوميِّ؛ الْمُتَّصِلَةِ بالزَّبد البحريِّ، كما يُشَبِّهُ الشَّاعر ظعائنه الْمُشَاكِلَةَ للسُّفن، بالنَّخــل المقــدَّس، الْمُنْمَــازِ بالطُّول والامتداد، تلكما الصِّفتان الأثيرتان في الْهَوْدَجِ الأموميِّ، والنَّخلة المقدَّسة؛ لأنَّهما تُوَفِّرَانِ للرِّبَّة والرَّمز، الحماية، والرِّعاية، والمنعة.

ويصف الشَّاعر حركيًّا، صورة اعتلاء الظَّاعنات، إلى الهوادج الْمُغَطَّاةِ بالصُّوف الْمُلَوَّنِ، الْمُحَاطِ بالوشيِّ من جميع جوانبه؛ وَتُبِيْنُ الصُّورة مَبْلَغَ عِنَايَةِ الشَّاعر بتصوير لحظة الاعــتلاء، الَّتي تُمَثِّلُ الحركة الوسطى بَيْنَ وَاقِعَيْنِ مُتَضَادَّيْنِ، واقع الْخِصْبِ بحضور المرأة، وواقع الموت بغيابها، وقد عَبَّرَ الشَّاعر عن ذلكم بالفعل "عَلَوْنَ"، الْمُسْتَهَلِّ بصوت العين "ع" الحلقــيِّ، أقــرب المواضع النُّطقيَّة إلى جَوَى الكاهن الْمُتَأَلِّمِ الْمَفْجُوْعِ، وَالْمُخْتَــتَمِ بصــوت النُّــون "ن"، الْمُتَّســمِ بالجهريَّة؛ الْمُنْبِئَةِ عن تَحَقُّقِ الرَّحيل، وَتَبَدِّي نَوَائِبِهِ، وَكَثْرَةِ الجمهرة النِّسويَّة الرَّاحلة؛ لاعــتلاق

---

1) الطَّريق والجبَّار: من النَّخل الطَّويل. أبابيل: أسرابٌ وجماعاتٌ.

2) الأنماط: ثيابٌ من صوف، مُلَوَّنَةٌ تُطْرَحُ على الهوادج، الواحد نمطٌ. الْعَقْمَةُ: ضربٌ من الوشيِّ.

3) دورون، زبارو: موسوعة علم النَّفس، 125:1.

النون في السِّياق التَّركيبيِّ بجماعة الإناث، ويمكن رصد النَّقلة المرحليَّة، في الرِّحلة النِّسويَّة، من خلال زمني: القَبْليَّة، وَالبَعْديَّة، للحظتي: الاعتلاء، وَالانطلاق؛ فالمرأة تنتقل من دارَتِهَا الأموميَّة المقدَّسة ــ مُخَلِّفَةً المَوَاتَ الطَّلليَّ المُقيْمَ ــ إلى فضاءٍ مكانيٍّ مُجْدِبٍ، سرعان ما يزدهي بمظاهر الخُضْرَةِ وَالسَّعادة، لكنَّ الأمر مختلفٌ تماماً في منظور الشَّاعر الكاهن؛ لأنَّ تَخلُّصَ المرأة من واقع القبيلة المُزْرِي؛ يعني ازدياد دائرتي: الخراب، وَالدَّمار، في الدِّيار المُدَمَّرَةِ أصلاً، ويزداد حجم اليَبَابِ كلما نأى الموكب الأموميُّ عن الدِّيار بصورةٍ مُطَّرِدَةٍ، بينما تبعث إقامة المرأة في رحاب الدِّيار الأمل، في إمكانيَّة استعادة الخِصْبِ المفقود؛ وتَعْكسُ هذه اللَّحظة المصيريَّة صراع الثُّنائيَّات الأزليِّ، لاسيَّما الثُّنائيَّة الضِّدِّيَّة، الَّتي سيطرت على قيم البشر الوجوديَّة، المُعْتَلِقَةِ بنظراتهم الأسطوريَّة، لقضيتي: الموت، وَالحياة، ولقد انعكس هذا الواقع على نفس الشَّاعر، الَّذي عُنِيَ بتصوير لحظة الاعتلاء دون غيرها؛ لأهمِّيَّتها في تحديد المصير الإنسانيِّ المجهول، المُتَضَعْضِعِ بَيْنَ حالتي: الاغتراب، وَالأمان، في الحين الَّذي تبدو المرأة فيه منعَّمةً آمنةً، في جميع الأزمان، وَمختلف الأحوال.

ويحتوي الموقف الشِّعريُّ المُشْتَمِلُ بالألم، على قيمٍ نمائيَّةٍ، وترميزاتٍ لونيَّةٍ، تُجَدِّدُ الخِصْبَ، وتبعث الأمل، وتتمثَّل في مُوَاكَبَةِ الحضور الطَّيريِّ، للتَّرميز النَّباتيِّ، في التَّصوير الدِّينيِّ الصَّوتيِّ الحيِّ، وَتَشِي الكثرة الكثيرة، في طيور الرَّبَّة العزيزة؛ بالخصوبة والنَّماء؛ كما تُوْحِي أصواتها بِصَخَبِ الحياة، وَضَجِيْجِ التَّجدُّد والانبعاث، وقد أراد الشَّاعر بهذا الحضور الرَّمزيِّ، لطيور الأمومة النَّاعِيَة؛ تأكيد البُعْدِ القِيَمِيِّ الدِّينيِّ لها، حين اقترنت بالحضور الصُّوَرِيِّ الأموميِّ المعبديِّ، في مُتَنَسَّكَاتِ "السَّاميِّين" القدامى.

وتحفل صورة الهودج الرَّامز للرَّحم الأموميِّ بالخصوبة والقداسة؛ ذلك أَنَّ اللَّون الَّذي يَحُفُّ جوانبه أُسْطُوْرِيُّ القِيْمَةِ، نَمَائِيُّ الدَّلالَةِ؛ فهو مُشْرَبٌ بلون الوَرْدِ المَائِلِ إلى الحُمْرَةِ؛ ممَّا يَشِي بالتَّجدُّد وَالحياة؛ كما أَنَّهُ يعتلق بألوان الدُّمى الصَّخريَّة من جانبٍ، وَالقرابين الحيوانيَّة من جانبٍ آخر؛ يُضَافُ إلى ذلك إِدْلالُهُ الكليُّ؛ على الرَّمز النَّباتيِّ "الزَّهْرَةِ"، المُرْتَبِطَةِ بالعقيدة الأموميَّة، في الحضارات السَّاميَّة وَالغربيَّة القديمة.

ويطرح الشَّاعر في سِيَاقِهِ الخطابيِّ التَّركيبيِّ، دلالاتٍ معنويَّةً عديدةً، تتَّصل بالضِّدِّيَّة من جهةٍ، وَبِالْخِصْبِ وَالنَّماء من جهةٍ أخرى؛ فقد وَظَّفَ الشَّاعر الفعل "يَتْرَبُ"، المُتَّصِلَ بزمن الاستقبال، وَالمُرْتَبِطَ بدلالتي: الغِنَى، وَالافْتِقَارِ، في ترسيخٍ تعبيريٍّ، وَتأكيدٍ معنويٍّ، لثنائيَّة الحياة وَالموت، في الحضور الكهنوتيِّ النِّسويِّ، المُمَثِّلِ للتَّبدِّي الأموميِّ الكونيِّ، وتبقى دلالة الضِّدِّيَّة قائمةً في مفردة "طريق"، الَّتي تنضوي بعض مشتقَّات جذرها الرَّئيس "طرق"، تحت معاني الشِّدَّة وَاللِّين، كما تتَّصل بالكهانة في المستويَيْن: الذَّكريِّ، وَالأنثويِّ، إضافةً إلى ارتباطها بنجم "الطَّارِقِ"، الَّذي يُوَاكِبُ كوكب الصَّباح في التَّقليب المعجميِّ، كما يعتلق الأصل المذكور بالجنس

الإخصابيّ، في عالمي: الإنسان، والنّبات([1])؛ أمّا "جبّار" فتتّصل بالشّدّة والثّبات في بُعْدِهَا الفلسفيّ الرّئيس، لكنّها تَعْتَلِقُ من خلال مشتقّات أصلها "جَبَرَ"؛ بدلالات العظمة الملوكيّة، والتّبَخْتُرِ الأنثويّ، في تَجَمُّلِهَا المثاليّ، وتَبَدُّلِ الفقر إلى الْغِنَى([2])، في حين يحمل تركيب "رواءٌ أُصُولُهُ"، قيمةً تنمويّةً مُضَاعَفَةً؛ ذلك أنّ الرّيَّ اللاّحق بأصول النّخل المقدّس؛ دالٌّ على كَمَالِ الشّجرة المكرّمة؛ لتكونَ قادرةً على الثّبات في زَمَنِ التّحوُّلات، ولتضحيَ أُنْمُوْذَجاً إخصابيًّا، سعى الشّاعر لاستنساخ دَوَاعِيْهِ الأوّليّة، في الأُطُرِ النّوعيّة الحيّة، لجميع الكائنات الطُّوْطَمِيّة.

ويدعو "زهيرُ بن أبي سُلْمى" خليله ــ الّذي شاركه قبلاً طقس البكاء الاستسقائيّ ــ إلى التّأمّل في أبعاد الرّحيل الأموميّ، فيقول([3]):

[من الطّويل]

تَبَصَّرْ خَلِيْلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنٍ	تَحَمَّلْنَ بِالْعَلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثُمِ([4])
جَعَلْنَ الْقَنَانَ عَنْ يَمِيْنٍ، وَحَزْنَهُ	وَكَمْ بِالْقَنَانِ، مِنْ مُحِلٍّ وَمُحْرِمِ([5])
عَلَوْنَ بِأَنْمَاطٍ عِتَاقٍ، وَكِلَّةٍ	وِرَادٍ حَوَاشِيْهَا مُشَاكِهَةِ الدَّمِ([6])
وَوَرَّكْنَ فِيْ السُّوْبَانِ يَعْلُونَ مَتْنَهُ	عَلَيْهِنَّ دَلُّ النَّاعِمِ الْمُتَنَعِّمِ([7])
بَكَرْنَ بُكُوراً وَاسْتَحَرْنَ بِسُحْرَةٍ	فَهُنَّ وَوَادِي الرَّسِّ كَالْيَدِ لِلْفَمِ([8])
وَفِيْهِنَّ مَلْهَىً لِلَّطِيفِ، وَمَنْظَرٌ	أَنِيقٌ، لِعَيْنِ النَّاظِرِ الْمُتَوَسِّمِ([9])
كَأَنَّ فُتَاتَ الْعِهْنِ، فِيْ كُلِّ مَنْزِلٍ	نَزَلْنَ بِهِ حَبُّ الْفَنَا لَمْ يُحَطَّمِ([10])
فَلَمَّا وَرَدْنَ الْمَاءَ، زُرْقاً جِمَامُهُ	وَضَعْنَ عِصِيَّ الْحَاضِرِ الْمُتَخَيِّمِ([11])

1) ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادّة (طرق).

2) ينظر: نفسه، مادّة (جبر).

3) الدّيوان، ص76 ــ 78.

4) بالعلياء: أيْ بالأرض العالية، أيْ المرتفعة. جُرْثُمٌ: ماءٌ بعينه.

5) الْقَنَانُ: جبلٌ لبني أسد. الْحَزْنُ: ما غلظ من الأرض، وكان مستوياً، أو مرتفعاً. من مُحِلٍّ ومُحْرِمٍ: يُقَالُ حَلَّ الرّجل من إحرامه، وأَحلَّ.

6) الْكِلَّةُ: السّتر الرّقيق. الْوَارِدُ: جمع ورد، وهو الأحمر الّذي يضرب لونه إلى الْحُمْرَةِ.

7) السُّوبَانُ: الأرض المرتفعة. التّوريكُ: ركوب أوراك الدّوابِّ. النّعمة: طيب العيش. التّنَعُّمُ: تكلّف النّعمة.

8) بكرن: سرن بكرةً. استحرن: سرن سحراً. وادي الرّس: وادٍ بعينه.

9) الملهى: اللّهو، وموضعه. اللّطيف: الْمُتَأَنِّقُ حَسَنُ الْمَنْظَرِ. أنيقٌ: معجبٌ. الْمُتَوَسِّمُ: الْمُتَفَرِّسُ.

10) الفتات: تقطّع الشّيء وتفتّته. الفنا: عنب الثّعلب. التّحطّم: التّكسُّر.

11) الزُّرقة: شدّة الصّفاء. الْجِمَامُ: ما اجتمع من الماء في البئر، أو الحوض. التّخَيُّمُ: ابتناء الخيمة.

وَتُوْحِي أجواء البيت الشِّعريِّ الأوَّل، من المقطع السَّابق؛ بمكانة الشَّاعر الدِّينيَّة، في مَحْفَلِ قبيلته المعبديِّ؛ حيث يُوَجِّهُ لخليله خطاب الأمر "تَبَصَّرْ"؛ ليتشوَّفَ الموكب الأموميَّ، وَيستكنهَ مُنْتَهَى رحلته، وَيُحَاكِي أفراد القبيلة ممارسات الكهنة التَّأمُّليَّة، في طبيعة الْفَاجِعَةِ الإنسانيَّة، ومحاولة رَصْدِ وِجْهَةِ الْمَرَاكِبِ الأموميَّة، في وقتٍ يُعَانِي فيه جميع رجالات القبيلة وَسَرَاتُهَا من أزْمَةٍ رُوحِيَّةٍ عميقةٍ؛ إبَّانَ رَحِيلِ الأُمُومَةِ، الَّذي دَامَ طويلاً هذه المرَّة؛ فقد مضى نحوٌ من عشرين عاماً، على لحظة الفراق الكبرى، وبداية الكارثة العظمى، لكنَّ الصَّبَابة الكامنة في قلوبهم، والشَّوق الْمُهْتَاجَ في نفوسهم، حَفَّزَهُمْ على توسيع دائرة التَّبصُّر العباديِّ، في دائرة الفضاء المكانيِّ؛ علَّ ذلكم يُسْهِمُ في الاهتداء إلى آثار الأمومة الرَّاحلة.

وتظهر النِّساء بزعامة كاهنتهنَّ المثلى، مُتْرَفَاتٍ، مُنَعَّمَاتٍ، مَصُونَاتٍ، في ديار قبيلتهنَّ، قبل أن تَدْهَمَهَا مظاهر الموت؛ فهنَّ يُمْضِينَ قِسْطاً كبيراً من وقتهنَّ، في التَّجمُّل وَالتَّزيُّن؛ لِيَكُنَّ في أزْهَى حُلَلِهِنَّ، وَأبْهَجِ صُوَرِهِنَّ، حين تنعقد طقوس الزَّواج الإلهيِّ، في المعبد الأموميِّ، وتبقى صورتهنَّ على حالها إذا ما شَرَعْنَ بالرَّحيل؛ فجمالهنَّ الحسيُّ مَاثِلٌ للعبَّاد، الَّذين يختلسون بدون رقيبٍ، نظرات العشق والشَّهوة، لكنَّ كَدَرَاً يُعَكِّرُ صَفْوَ حَالتهنَّ الرُّوحيَّة؛ لتبدِّي الكوارث الطَّبيعيَّة، وإن عانت النِّسوة الظَّاعنات القلق ذاته، الَّذي اختلج أرواح الكهنة الذُّكور، إلاَّ أنَّهنَّ بَقِيْنَ على حالتهنَّ السَّابقة، من التَّصوُّن وَالتَّعفُّف، عن محادثة أيٍّ كان من الرِّجال، باستثناء رجال العقيدة الأموميَّة، وَسَرَاتِهَا في الطَّبقة الكهنوتيَّة؛ فَتُخْفِي سُتُوْرُ الهوادج العابدات الغانيات، المتواصلات مع الْحَادِي الذَّكريِّ، في تَخَيُّرِ الوجهة المثلى؛ حيث جنان الرَّبَّة الكبرى، كما أنَّ الهودج الَّذي يَضُمُّ في رَحِمِهِ المرأة الحسناء، لا بدَّ وأن يكون هو الآخر حَسَنَاً؛ ليتناسبَ وحسن من يحمل؛ ولذلك ترى القوم يبسطون عليه صنوف الثِّياب الرَّائقة، ذات الألوان الزَّاهية، كما يلقون السِّتر على مَخْرَجِهِ، الَّذي شَهِدَ لَحْظَتَي: الْعُلُوِّ، وَالنُّزُولِ؛ الْمُحِيلَتَيْنِ إلى أفعال الحرث الإخصابيِّ، ولم يكن ذلكم السِّتر عاديَّاً، وَإنَّمَا كان مُتَمَيِّزَاً بحاشيته الحمراء، الشَّبيهة بالأزهار الأموميَّة الْمُتَوَرِّدَةِ؛ الَّتي تُحِيلُنَا إلى القيم القربانيَّة، وَالدُّمى المعبديَّة.

ويبدأ الشَّاعر البيت الرَّابع بالفعل الماضي "وَرَكَنَّ"، الَّذي يعود بنا تلقائيَّاً، إلى أجواء الْعُلُوِّ وَالرَّحيل؛ فالشَّاعر يُرَكِّزُ اهتمامه على هذه اللَّحظة؛ لأنَّها تُمَثِّلُ الْفَيْصَلَ في حياة البشر؛ فانتفاؤها يعني بقاء الأمومة في الدِّيار؛ ويستتبع ذلكم البقاء حضور الحياة بجميع مظاهرها، وَمختلف تجلِّياتها؛ أمَّا تَأكُّدُ وقوعها؛ فدليلٌ على حُدُوْثِ النَّازِلَةِ الْكُبْرَى؛ وَحُلُولِ الْكَرْبِ الأعْظَمِ، الَّذي حَفَرَ في الذَّاكرة الكهنوتيَّة، صُوَرَ السَّواد الأموميَّة.

ويبدو أنَّ للمرأة مع الأماكن المرتفعة، قصَّةً غراميَّةً مقدَّسةً؛ فبعد أنْ فارقت الكاهنة المثلى ورفيقاتها الرَّاهبات معبدهنَّ، الكائن في ذُرَى جبل "الْقَنَانِ"؛ سَلَكْنَ طريق "السُّوبَانِ"؛ حيث الأراضي المرتفعة؛ لِيَكُنَّ أكثر قُرْبَاً من التَّجلِّيات الأموميَّة السَّماويَّة، وَيُصَوِّرُ الشَّاعر الحالة

الجماليَّة للجميرة النِّسويَّة، واصفاً الرَّاهبات الرَّاحلات بالنُّعومة؛ النَّاجمة عن تـنعُّمهنَّ بالخدمـة والثَّراء؛ الْمُؤدِّيَيْنِ إلى البدانة وَالامتلاء، وَالْمُنبِئَيْنِ عن جَوْدَةِ الصِّحَّةِ، وكَمَالِ الْغِذَاء، الْمُتَوَافِرِ بَيْنَ أيديهنَّ، بقدر طُلْبَةِ رغباتهنَّ، وَتتجلَّى النِّعمة في مظهرٍ جماليٍّ آخرَ، يتمثَّل في تزيُّن نحـورهنَّ بالمجوهرات المقدَّسة، وَاكتساء أجسادهنَّ بالثِّياب المطرَّزة.

وقد اتَّسمت هاتيك النِّسوة في أخلاقهنَّ، بالرُّوح الطِّيِّبة المدلَّلة، الَّتي أحبَّها الرَّجـل فـي المرأة العربيَّة عَابِدَةً وَمَعْبُودَةً؛ لأثرها الإغرائيِّ الفعَّال، في تهييج الأشواق الرُّجوليَّة، وَتحريـك الشَّهوات الكهنوتيَّة، التَّوَّاقة للاتِّحاد بالأجساد الأنثويَّة المثاليَّة.

وَيُخفِي التَّزيُّن النِّسويُّ، وَالتَّجمُّل الأنثويُّ، بشقَّيه: المطبوع، وَالمجلوب، بُعْداً "ميثولوجيًّا"، يُؤكِّدُ قداستهنَّ وَرِفْعَتَهُنَّ، في المحافل الدِّينيَّة العربيَّة، بوصفهنَّ رفيقات الكاهنة الأرضيَّة، ممثِّلة الإلهة الكونيَّة، الضَّالعة بممارسة الوظائف الإخصابيَّة، وتحقيق مظاهرها النَّمائيَّة، كمـا أنَّهـنَّ القائمات على رعاية شُؤُونِ رئيستهنَّ الكاهنة، وَتزيينها لليلة الْغَرَامِ الْقَابِلَةِ.

ويسير الرَّكب الأموميُّ قَاصِداً الجنَّة الأرضيَّة، التَّابعة لِحَوْزَةِ الرَّبَّة الكونيَّة، وتكون بداية المسير في زَمَنِ "السَّحَرِ"؛ ليحظى الرَّكب الرَّاحل بالرِّعاية النَّجميَّـة الصَّـباحيَّة لِـ"الزُّهْـرَةِ" المقدَّسة؛ ولِيُوَافِيَ تالياً "وَادِيَ الرَّسِّ" دون أنْ يُخْطِئَهُ، كاليد الَّتي تَقْصِدُ الْفَمَ بالطَّعام فلا تُخْطِـؤُهُ، واللافت للنَّظر ها هنا أنَّ الشَّاعر استدعى لصورته البلاغيَّة الحركيَّة، تشبيهاً يتعلَّـق بالطَّعـام وَالإِطْعَامِ، وكأنَّه يُؤَكِّدُ تَعَجُّلَ النِّساء الرَّاحلات في مَسِيْرِهِنَّ؛ بغية الحصول على نعماء ربَّـتهنَّ؛ ولذلك تراهنَّ يُدْرِكْنَ كيفيَّة تحقيق رغبتهنَّ الجامحة تلك، من خـلال غِشْـيَانِ معابـد الرَّحمـة الأموميَّة؛ فَيُصِبْنَ الهدف الأكيد، وَيَستَعِدْنَ ماضيهنَّ التَّليد؛ فتنالهنَّ أيـادي الأمومـة بالرِّعايـة، وَتشملهنَّ بالخصوبة وَالحماية.

وتظلُّ معالم الحسن الأنثويِّ المثاليِّ حَاضِرَةً، في ذَاكِرَةِ الرَّجل الَّذي عَايَشَ أيَّام الجـنس الصَّالِحَةِ، وَشَعَائِرَ اللَّذَّةِ الصَّاخِبَةِ، في حضورٍ غفيـرٍ للرَّاهبـات المنعَّمـات، وبرفقـة رئيسـة الكاهنات؛ فَكُنَّ جميعاً بحسنهنَّ؛ لَهْوَاً لِلْمُتَأنِّقِ من سَادَتِهِنَّ؛ الرَّاغب في الاستمتاع بجمالهنَّ.

وينتصر الشَّاعر الجاهليُّ للإخصاب اللَّونيِّ، من خلال التَّجلِّي النَّباتيِّ؛ فيقف على لونـه الأحمر، ذي القيمة الإخصابيَّة السَّامية، وَاصِفاً "عِنَبَ الثَّعْلَبِ" في حالة انْتِفَاءِ حَطْمِـهِ؛ لأنَّـه إذا حُطِمَ زَايَلَهُ لَوْنُهُ؛ ويدلُّ ذلكم على الغائيَّة الفنيَّة؛ من القيمة اللَّونيَّة؛ الَّتي قرنت بَيْنَ المرأة المثاليَّة وَالخصوبة النَّباتيَّة؛ الْمُؤدِّيَةِ تالياً إلى نَمَاءٍ أُمَمِيٍّ في المستويات الحيوانيَّة وَالإنسانيَّة.

ويكون مُنْتَهَى الرِّحلة إلى حيث النِّعم الْمُنَزَّلَةِ، من لدن الرَّبَّة الْمُكَرَّمَةِ، في دَارَتِهَا الوثنيَّـة المبجَّلة، الْمُحَاطَةِ بالرَّحمات المائيَّة المقدَّسة؛ فَتَرِدُ النِّساء الماء النَّقـيَّ، المجتمـع فـي الآبـار وَالْحِيَاضِ، وَيعزمنَ حينئذٍ على الإقامة، كالحاضر الْمُبْتَنِي خيمته في زَمَنِ السَّـعادة؛ اسـتهلالاً لِعَيْشٍ كَرِيْمٍ سَيُبْهِجُهُنَّ، وَخِصْبٍ عَمِيْمٍ سَيَشْمَلُهُنَّ، بِالْخُضْرَةِ، وَالْوَفْرَةِ، وَالنَّمَاءِ.

وهكذا رسم لنا "زهير" ووصف وصوّر ((موكب الأضواء والجمال، متتبعاً مجرى تهادي أحبته، وهي تزهو وترفل بالستائر والحواشي والكلل، تملأ الآفاق طيباً وعطراً ودلاً، لأنَّ الأمر والوقت يدعوهم لأن يتنعموا ويقطفوا ثمار الأمن والسلام بعد عفاء سحب الحرب والشجار، لذلك كان مشهده ترجمةً وجدانيةً تنمُّ عن جوهر موضوعه، ولم تكن نزوةً نفسيةً منفكةً عن غرضٍ أو متجافيةً عن قصدٍ))([1]).

ويقف "طرفة" على صورة الهودج العشتاريِّ الْمُزَيَّنِ، وَاصِفاً لحظة الاعتلاء الأنثويِّ، للمركب الأموميِّ، قَائِلاً([2]):

[من السَّريع]

عَالَيْنَ رَقْمَاً، فَاخِراً لَوْنُهُ ... مِنْ عَبْقَرِيٍّ كَنَجِيعِ الذَّبِيْحِ([3])

فالنِّساء النَّاعمات المترفات، يتزيَّنَّ بِالْحُلِيِّ الرَّاقية، وَيَكْتَسِيْنَ بِالْحُلَلِ الزَّاهية، وَهُنَّ خَلِيقَاتٌ بأن ينلن تكريم الزَّعامة الكهنوتيَّة، في تشكُّلاتها الذَّكريَّة؛ فيوفِّرون لهنَّ الهوادج المشمولة بالثِّياب الصُّوفيَّة، ذات الألوان القداسيَّة، والأقمشة الْمُخَطَّطَةِ بِالْوَشْيِ، وقد اصْطَبَغَتْ جميعها باللَّون الأحمر، الَّذي يُعيْدُ الصُّورة بكلِّيَّتها، إلى أجواء المعبد الأموميِّ، حين تُراقُ دِمَاءُ البقريَّات المقدَّسة، في مَذَابِحِ المعابد الْمُكَرَّمَة؛ فَتَشِيْعُ الصُّورة المعبديَّة في الخطاب الشِّعريِّ ــ الَّذي يرصد الرَّحيل الأموميَّ ــ دَوَاعِيَ: الخصوبة، وَالتَّجدُّد، وَالنَّماء.

وَيُصَوِّرُ "عمروُ بن كلثوم" ــ في معلَّقته ــ ظَعَائِنَ "بَنِي جَشَمٍ"، مُتَوَقِّفاً عند جمالهنَّ الْخَلْقِيِّ، وَمُتَبَصِّراً في حُسْنِهِنَّ المعنويِّ، قَائِلاً([4]):

[من الوافر]

ظَعَائِنُ مِنْ بَنِيْ جَشْمِ بْنِ بَكْرٍ ... خَلَطْنَ بِمَيْسَمٍ حَسَبَاً وَدِيناً([5])

فقد اتَّصفت النِّسوة الظَّاعنات، بالجمال الجسديِّ والرُّوحيِّ في الوقت ذاته؛ فَهُنَّ كريمات الْحَسَبِ وَالنَّسَبِ، كاملات الْخَلْقِ وَالْخُلُقِ؛ ممَّا يدلُّ على مثاليَّتهنَّ الحسيَّة وَالرُّوحيَّة، حتَّى في مَقَامِ الرِّحلة الأموميَّة، كما يتوفَّر فيهنَّ مَلْمَحَا: التَّديُّن، وَالتَّرهُّب؛ لأنَّهنَّ من العابدات، وَفيهنَّ الرَّاهبات، وَامرأةٌ مثاليَّةٌ تُمَثِّلُ جَمْعَ الكاهنات، وَتَنُوبُ عن ربَّة النِّعم وَالبركات.

---

1) عبد الله: خصوبة القصيدة الجاهليَّة، ص167.

2) الدِّيوان، ص16.

3) الرَّقْمُ: ضربٌ مخطَّطٌ من الوشيِّ أو البرود. العبقريُّ: الجيِّد. النَّجيع: الدَّم.

4) الدِّيوان، ص106.

5) الْمَيْسَمُ: الْجَمَالُ.

وَيرصد "عمروُ بن كلثوم" حركة الموكب الأموميّ، كما يقف علـــى مُسْــتَقَرِّهِ المـــائيّ، ويقول([1]):

[من البسيط]

حَلَّتْ سُلَيْمَى بِخِبْتٍ أَوْ بِفِرتَاجٍ ... وَقَدْ تُجَـاوِرُ أَحْـيَاناً بَنِي نَاجِ([2])

فقد حلَّت المعشوقة المثاليَّة، بموضع الرَّحمة الأموميَّة؛ حيث الماء القدسيُّ، رمز التَّجـدُّد الإخصابيِّ، والانبعاث الحيويِّ العالميِّ، وَالنَّجَاةِ من القَحْطِ الكونيِّ؛ ولذلك يَحُوْزُ الفضاء المكانيُّ، رِضَا "سُلَيْمَى" الكهنوتيّ؛ فَتُقَامُ ـ إِذْ ذَاكَ ـ دَارَتُهَا الوثنيَّة، في رِحَابِ جنَّتها الأرضـيَّة، الَّتـي تُكَرِّسُ القيم النَّمائيَّة، في التَّمَظْهُرَاتِ المعبديَّة، وَفَضَائِلِهَا الاشتِمَالِيَّة، الْمُرتَبِطَةِ بِالْقِيَمِ الْخِصبِيَّة.

ويصف "النَّابغة" ظَعَائِنَهُ في مَقَامِ التَّحمُّل والرَّحيل، رَاصِداً بِصُوَرِهِ الحركيَّة، مَرَاكِبَ الأُمِّ الكونيَّة، مُشَبِّهَاً مسيرها على الكثبان الرَّمليَّة، في السُّبُلِ الصَّحراويَّة، بِـالطَّفْوِ علـى الأمـواج البحريَّة، وَمُشَاكِلاً بَيْنَ النِّيَاق المقدَّسة ـ الَّتي ارتحلن عليها ـ وَالسُّفُنِ البحريَّة، ويظهـر فـي تضاعيف الصُّورة الشِّعريَّة؛ مَدَى الذُّعْرِ النِّسائيّ؛ بسبب الغياب الأموميّ، فيقول([3]):

[من الوافر]

كَأَنَّ الظُّعْنَ حِـيْنَ طَفَـوْنَ ظُهْرَاً ... سَفِـيْنُ الْبَحْـرِ يَمَّمْـنَ الْقَرَاحَاْ([4])

قِفَـا فَتَبَيَّـنَا أَعْرَيْـتِنَاتٍ ... تَوَخَّـى الْحَـيُّ أَمْ أَمُّـوْا لُبَاحَاْ([5])

كَأَنَّ عَلَى الْحُـدُوْجِ نِعَـاجَ رَمْلٍ ... ذَعَاهَا الذُّعْـرُ أَوْ سَمِعَتْ صِيَاحَاْ([6])

ولا يخفى على أحد، ما لهذه الصُّورة من القداسة الدِّينيَّة؛ فالرَّبط بَيْنَ الظَّاعنات والبحـر الأموميّ مقصودٌ؛ لغاية استعادة الأجواء الأولى، لِتَخَلُّقِ الأُمِّ الكونيَّة الكبـرى، حـين خرجـت "عشتار" من زَبَدِ الماء الأُجَاج؛ كما يدلُّ تشبيه النَّاقة المثاليَّة بالسَّفينة البحريَّة؛ علـى أنَّ الأنثـى الحيوانيَّة المقدَّسة؛ الرَّامزة للرَّبَّة الكونيَّة المبجَّلة؛ مركبها الأثير في رحلاتها الصَّحراويَّة، وَتُؤَكِّدُ الوجهة الأموميَّة في الواقع الشِّعريّ، من خلال الفعل المضارع "يَمَّمْـنَ"؛ الْمُنْبِـئِ عـن غايـة الارتحال الأنثويّ، الَّذي يكون مُنْتَهَاهُ إلى مَوْضِعِ الماء القدسـيّ، وهنـاك تَسْـتَأْنِفُ الأمومـة

---

1) الدِّيوان، ص25.

2) خِبْتٌ: موضعٌ. فِرتَاجٌ: موضعٌ في بلاد طيءٍ، أو ماءٌ.

3) الدِّيوان، ص19.

4) طَفَوْنَ: عَلَوْنَ. وَيَمَّمْنَ: قَصَدْنَ. الْقَرَاحُ: الماءُ.

5) عُرَيْتِنَاتٌ: موضعٌ. توخَّى: تبغي. أَمُّوا: قصدوا. لُبَاحٌ: موضعٌ.

6) ذَعَاهَا: استَحَثَّهَا وَدَفَعَهَا.

إخصابها، وتُقامُ دارتُها المعبديَّة، في جنانِها الأرضيَّة؛ لِتُقدِّمَ طقوس الولاء والطَّاعة لها، على اختلاف ضُرُوبِهَا، وَشتَّى غاياتها ومقاصدها.

ويبقى الموكب الأمومي مَحَطَّ أنظار العبَّاد الْمُتَأَلِّمِينَ، للهجرة الأموميَّة الْمُفَاجِئَة؛ فيدعو الشَّاعر الكاهن صحبه للوقوف التَّأمُّليِّ، من خلال فعل الأمر "قِفَا"؛ الْمُعَبِّرِ عن مكانته الْعَلِيَّة؛ في القبيلة العربيَّة؛ فالسُّلطة الدِّينيَّة في يده، وهو ((يمارس هذا التأثير على المعرفة والمواقف والسلوك والانفعالات وعلى تعبيراتها، وقد ترتكز السلطة على الخبرة والكفاءة ... فالفرد الذي يجسد صورة السلطة يمكن أن يمثل جماعة يرغب أفراد آخرون بالانتماء إليها))([1])، ويقع خطاب الأمر الكهنوتيِّ، في دائرتي: هَمِّهِ الدِّينيِّ، وَواجبه التَّمويِّ، اللَّذَيْنِ يُحَرِّكَانِهِ لرحلة التَّحدِّي وَالإحياء؛ بغيه اللِّقاء برئيسة الكاهنات، وَالاجتماع برفيقاتها من الرَّاهبات الْمُخْصِبَات.

وَيُوْحِي البيت الثَّالث بالذُّعر الشَّديد، الَّذي اعترى كاهنات المعبد الفريد؛ لتبدِّي الموت الطَّلليِّ، لكنَّهنَّ وإن بدا عليهنَّ الذُّعر في المستوى النَّفسيِّ، من خلال القيمة الصَّوتيَّة الحركيَّة، ممثَّلةً في حَثِّ النِّياق المقدَّسة على الْمَسِيْرِ، إلاَّ أنَّهنَّ مَازلْنَ يتمتَّعن بالمثاليَّة الجماليَّة في المستوى الحسِّيِّ، وقد أنبأنا الشَّاعر عن تلكم المثاليَّة ــ في ساعات الرَّحيل ــ بتشبيه الظَّعائن المستورات في هوادجهنَّ، بالنِّعاج المقدَّسة البيضاء؛ ويقودنا التَّشبيه إلى القول باضطلاع هاتيك النِّسوة؛ بواجبي: الْخِدْمَةِ، وَالإِخْصَابِ، في المعبد الجاهليِّ؛ فقد شَبَّهَ الشُّعراء الجاهليُّون النِّعاج المكرَّمة، بالعذارى الْمُقِيْمَاتِ في المعابد المبجَّلة، اللَّواتي يُؤَدِّيْنَ وَاجبَاتِ: الطَّوَافِ، وَالصَّـلاَةِ، وَالْبَغَـاءِ، بثيابهنَّ النَّقيَّة البيضاء؛ الَّتي تُبيْنُ طهرهنَّ وَدَلالهنَّ، في حَضْرَةِ التَّمثيل الوثنيِّ الصَّخريِّ لربَّتهنَّ.

واللاَّفت للنَّظر في الصُّورة السَّابقة، تَزَيُّنُ المرأة وتمتُّعها بقدرٍ غَيْرِ يسيرٍ، من الجمال الحسِّيِّ، في مثلِ هذا الوقت العصيب، الَّذي خَيَّمَ فيه الموت بِمَارِدِهِ الجبَّار، على مَرَابِعِ القبيلة، وتنقل الصُّورة وَاقعاً حسيَّاً، لنساءٍ مُعَزَّزَاتٍ في جميع الظُّروف، مُكَرَّمَاتٍ في كُلِّ الأحوال؛ ممَّا يدفعنا إلى القول بِرُبُوبِيَّةِ رئيستهنَّ على الصَّعيد الأرضيِّ؛ لكونها امرأةً مثاليَّةً رَامِزَةً للحضور الأموميِّ الكونيِّ؛ كما يكشف التَّصوير الدِّينيُّ؛ عن رَهْبَانِيَّةِ مُرَافِقَاتِهَا الْغَانِيَاتِ، في دَارَاتِ الأُمُومَةِ وَسَائِرِ الْبُيُوتَاتِ.

وَيُطَالِعُنَا "لبيد" ــ في معلَّقته ــ بصورة النِّساء الرَّاحلات، وَيَصِلُهُنَّ بالرُّموز الأموميَّة المقدَّسة، فيقول([2]):

[من الكامل]

شَاقَتْكَ ظُعْنُ الْحَيِّ حِينَ تَحَمَّلُواْ   فَتَكَنَّسُواْ قُطُناً تَصِرُ خِيَامُهَا([3])

---

1) دورون، زبارو: موسوعة علم النفس، 1: 140.

2) الدِّيوان، ص300، 301.

3) تكنَّسوا: دخلوا في الهودج. قُطُناً: ثياب القطن. تَصِرُّ: تُحْدِثُ صَرِيراً.

مِنْ كُلِّ مَحْفُـوفٍ يُظِلُّ عِصيَّهُ	زَوْجٌ عَلَيْـهِ كِلَّـةٌ وَقِرَامُهَا([1])
زُجَلاً كَأَنَّ نِعَاجَ تُوْضِحَ فَوْقَهَا	وَظِبَاءَ وَجْرَةَ، عُطَّفاً آرَامُهَا([2])
حُفِزَتْ وَزَايَلَهَا السَّرَابُ كَأَنَّهَا	أَجْزَاعُ بِيْشَةَ أَثْلُهَا، وَرِضَامُهَا([3])

وَتُثِيرُ الصُّورة الحركيَّة الصَّوتيَّة أشواق الشَّاعر؛ فَيَنْبَرِي لِوَصْفِ الظُّعُنِ الْمُنْطَلِقَـةِ فـي جماعاتٍ مُتَعَاقِبَةٍ، رَاصِداً قُطْنِيَّةَ الثِّياب الَّتي تشمل الهوادج؛ دَالاً بها على طُهْرِ النِّساء الرَّاحلات وَتنعُّمهنَّ، مُبيِّناً صَوْتَ الصَّرِيْرِ النَّاجم عن حَرَكَةِ الْخِيَامِ وَالْخُدُوْرِ، وَمُفَصِّلاً في وَصْفِ الْهَوَادِجِ الْمَسْتُوْرَةِ بِزَوْجَيْنِ من الثِّياب وَالسُّتور، أحدهما رقيقٌ زَاهٍ لَوْنُهُ، والآخر مُرْسَلٌ علـى جوانـب الهودج مُوَشَّاةٌ أَطْرَافُهُ.

وَيُصَوِّرُ الشَّاعر الموكب الرَّاحل، حين تتباعد ظَعَائِنُهُ وتتفرَّق؛ ثُمَّ يقتـرب مـن السِّـتر الأنثويِّ، ويقتحم الهودج الأموميَّ؛ لِيَصِفَ لنا الصُّورة المثاليَّة للمعشوقة الرَّاحلة؛ فهي بيضـاء كالنَّعجة المقدَّسة، طويلة العنق كما الظِّباءُ المبجَّلةُ، تُشِعُّ نظراتها بالأمومة، والدَّلال، والإغـراء، تماماً كعيني الغزالة الْمُطْفِلَةِ؛ وبذلكم يُشَاكِلُ الشَّاعر بَيْنَ المرأة المثلـى، وَرموزهـا الكبـرى، وَيستعير من تلكم الرُّموز المقدَّسة أَمْثَلَ صِفَاتِهَا، وَأَجْمَلَ سِمَاتِهَا؛ لِيُلْحِقَهَا بالمرأة فـي مثاليَّتهـا الجماليَّة، الْمُنْسَاحَةِ في الآفاق الكونيَّة.

وينتقل الشَّاعر إلى وَصْفِ الْمَرَاكِبِ الأموميَّة، حين يَرْفَعُهَا السَّراب ثُمَّ يُفَارِقُهَـا، مُشَـبِّهاً إيَّاها بأشجار "الأَثْلِ"، في ملمحي: الارتفاع، وقوَّة الإخصاب، كما يُشَـبِّهُ النِّسـاء الظَّاعنـات، الْمَسْتُوْرَاتِ في هَوَادِجِهِنَّ، بالصَّخر المقدَّس، الَّذي تشكَّلت منه دُمَـى الأمومـة الوثنيَّـة، فـي الْمُتَنَسَّكَاتِ الجاهليَّة.

ونستبين من خلال التَّحليل النَّقديِّ السَّابق؛ ثنائيَّة المـوت وَالحيـاة؛ بجميـع تَـدَاعِيَاتِهِمَا المعنويَّة، وَإِحْدَاثِيَّاتِهِمَا المادِّيَّة؛ فالرَّحيل يُؤدِّي إلى الموت الطَّلليِّ، لكنَّ الشَّاعر يُجَابِهُ ذلكم الموت بِصُوَرِهِ الحركيَّة، وَأَوْصَافِهِ الصَّوتيَّة، وَترميزاته العشتاريَّة، كما يُوَظِّفُ طَائِفَةً مـن المفـردات النَّمائيَّة، وَمن أظهرها مفردتا: "زَوْجٌ"، وَ"عُطَّفاً"؛ الْمُحِيْلَتَيْنِ إلـى الزَّوجيَّـة النَّمائيَّـة، الجالبـة للخصوبة الكونيَّة، في جميع العوالم الحيَّة؛ بِفَضْلِ الإشفاق الأموميِّ، وَالتَّرَاحُمِ المجتمعيِّ، ويمكن التَّنويه إلى الأثر النَّفعيِّ، الْمُتَوَلِّدِ عن الحضور اللَّونيِّ، ذي التَّرميز الْقِيَمِيِّ؛ فاللَّون الأبيض يُمَيِّزُ

---

1) المحفوف: الهودج الَّذي سُتِرَ بالثِّياب. عِصِيُّ الهودج: خَشَبُهُ. الزَّوج: النَّمط من الثِّياب. الْكِلَّةُ: السِّتر الرَّقيق. الْقِرَامُ: الغطاء.

2) زُجَلاً: جماعات. عُطَّفاً: متعطِّفات متحنِّنات.

3) حُفِزَتْ: دُفِعَتْ. زَايَلَهَا: فارقها، أو حرَّكها. الأَجْزَاعُ: جمع جزعٍ، وهو الوادي الواسع. بيشة: وادٍ في نجـد. الأَثْلُ: نَوْعٌ من الشَّجر. الرِّضَامُ: الصُّخور المجتمعة.

النّعاج، وَالظّباء، وَالنّساء، وَيُضفِي عليهنَّ قِيَمَ الطُّهر والصّفاء؛ وَيُحِيلُنَا إلى الأيـادي الأموميّـة البيضاء؛ أمّا اللّون الأحمر؛ فَخَافِتُ الظُّهُور، في ثَنَايَا السُّتُور، الْمُحَبَّرَة بألوان السُّفُورِ؛ الدّالّةِ على البهجة، وَالْخُضْرَة، وَالازدهار؛ وَالْمُنْبِئَةِ عن خِصْبٍ مُجَلَّلٍ بالانتصار.

وتبقى الثُّنائيّة الأموميّة ــ في لوحة الرّحلة الجاهليّة ــ حَاضِرَةً بقوّة، في دواوين شعراء المعلّقات؛ وَيُكَرّسُ التّصوير الشّعريّ؛ في ثَنَايَا الموقف المأساويّ؛ قِيَمَ الألَمِ وَالأمَـلِ، وَالثَّبَـاتِ وَالْحَرَكَة؛ كما يُبِيْنُ عن التّحدّي الكهنوتيّ، للموت الطّلليّ، إبّانَ الرّحيل الأموميّ، باستدعاء ثُلّـة من الرُّموز النّباتيّة، والتّجسيدات الحيوانيّة، إلى خَلْقِهِ الفنّيِّ الواعد، بتجدُّد الأمل فـي خصـوبةٍ عميمة، وَحياةٍ كريمةٍ([1]).

ويمكننا أن نلحظ من خلال الشّواهد الشّعريّة آنفة الذّكر، اتّحاداً في الأفكار الدّينيّة، وَتَمَاثُلاً في الصُّور العقديّة، بأبعادها وقيمها الأسطوريّة، مع اختلافٍ ضئيلٍ في بعض جزئيّاتهـا؛ فقـد وقف شعراء المعلّقات الذّائعة، على أطلال المعشوقة الرّاحلة، وتأمّلوا ظَعَائِنَ الأُمُومَةِ الْمُسَافِرَة، وَتَبَصَّرُوا في وجهتها الْقَابِلَة، وَوَجَّهُوا أوامرهم الكهنوتيّة، لرفاق العقيدة الوثنيّة؛ لغاية التّمعُّن في آثار الرّحلة الأموميّة، وَتَشَوُّفِ مَرَاكِبِهَا المثاليّة.

واقترب الشّعراء من الموكب الأموميّ المقدّس؛ فَصَوَّرُوا الجمال الأنثويَّ فـي مثاليّتـه المطلقة، وَوصفوا حُسْنَ الظّاعنات، وَدلالهنَّ، وَنعومتهنَّ، وَبياضهنَّ؛ كما وقفـوا علـى بعـض مظاهر زينتهنَّ الْمَجلُوبَة، من حُلِيٍّ مُذَهَّبَة، جُلُّهَا من اللآلئ المقدّسة، وَثِيَـابٍ زاهيـةٍ مطـرّزة، وَأخرى مُزْدَهِيَة مُحَبَّرَة، بألوان الْحُمْرَةِ الدّامِيَة؛ الموحية بالقيم المعبديّة وَالقربانيّة؛ الّتي من شأنها استجلاب الخصوبة الكونيّة.

كما حرص الشّعراء على ((الاحتفاظ بمنظر ساحر توحي به نساء ظاعنات على جمـال صورهن، وهن نساء منعمات، يحلين بالياقوت وغيره من الحلي، لا يبدو منهن ملمح بعينه غير ما يحدسه الشاعر، الذي يطلب من صاحبيه أن يتبصرا هذا المنظر من على بعد))([2]).

وقد صَوَّرَ شعراء المعلّقات الهوادج والخدور، الكائنة فَوْقَ النِّيـاق المقدّسـة، وَاصِـفِيْنَ سُتُوْرَهَا الصُّوفِيّة النّاعمة، وَحُمْرَةَ ثيابها الرّقيقة الزّاهيـة، وإذا وقفـوا ((يصـورون الظعـن والهوادج والنساء الراحلات أيقنت أنك على عتبة من عتبات الفن مقدسة، فقد شرب الشعراء من

---

1) ينظر: ديوان الأعشى: ص64، 65، 116، 117، 129، 130، 147، 176، 177؛ ديوان زهيـر: ص47، 48؛ ديوان طرفة: ص20؛ ديوان عبيد: ص39، 40، 75، 92، 110، 122؛ ديوان عمرو بن كلثـوم: ص58؛ ديوان عنترة: ص219، 250؛ ديوان لبيد: ص59 ــ61، 121، 122، 232، 233، 241؛ ديوان امرئ القيس: ص65، 94، 109، 162، 163؛ ديوان النّابغة: ص76.

2) عزُّ الدّين، د.حسن البنّا: قصيدة الظّعائن في الشّعر الجاهليّ، عين للدّراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، (د.ت)، ص33.

خمرة الفن، وهم يصفون الهوادج صبوحاً وغبوقاً، بأغنيات صغيرة أو أناشيد قصار، رقيقة عذبة صافية خبأتها الأجيال في صدرها زمناً بعد زمن))([1]).

وقد عُنِيَ الشُّعراء الجاهليُّون بتتبُّع آثار الموكب الأموميِّ الرَّاحل، الَّذي سَلَكَ الأوديةَ المَحْفُوفَةَ، برعايةِ المَقَامَاتِ الجبليَّة المَشْمُولَةِ، بِرَحْمَةِ رَبَّةِ النَّمَاءِ وَالْخُصُوبَةِ؛ فكان مُنْتَهَى رحلته؛ في رِحَابِ الْحِمَى الأموميِّ الأرضيِّ الأَمْثَلِ، وَالْمَقَامِ النَّباتيِّ الأَجْمَلِ؛ حَيْثُ مِيَاهُهَا الْوَفِيْرَةُ، وَجِنَانُهَا الْخَصِيْبَةُ، وَبَرَكَاتُهَا الْعَمِيْمَةُ.

وَشَبَّهَ الشُّعراء ظُعُنَهُمْ بالسُّفُنِ الْمَاخِرَةِ، في بِحَارِ الرَّبَّةِ الْمَاجِدَةِ؛ حَيْثُ مُسْتَقَرُّهَا الأوَّل، وَتَخَلُّقُهَا الْبَدْئِيُّ الأَمْثَلُ، وَأُسْطُورَةُ انْبِعَاثِهَا من الصَّدَفَةِ الْمُزَبَّدَةِ، كما شَبَّهُوا الْمَرَاكِبَ ذاتها، بنخلٍ طويلٍ، وَفِيْرِ الثِّمَارِ، مَكْمُومِ الْقِنْوَانِ؛ لغايتي: الْحِفْظِ، وَالسَّتْرِ، وَيَكْرَعُ النَّخيل الأموميُّ من ماءٍ غَزِيْرٍ، يَغْذُو أُصُولَهُ؛ فتكثر ثِمَارُهُ، وَتتلوَّن تُمُوْرُهُ، وَيَخْضَرُّ جَرِيْدُهُ؛ ممَّا يَشِي باضطلاع المرأة المثاليَّة، بوظيفة الإخصاب في الأُطُرِ النَّباتيَّة، تمهيداً للنَّمائيَّة الاشتماليَّة، في صُعُدِهَا العالميَّة.

وليست العلاقة بَيْنَ النَّخْلَةِ وَالظَّعِيْنَةِ ((من قبيل التجاوز السطحي الذي يسمى — في الاصطلاح — باسم التشابه، ومغزى ذلك أن صورة النخيل تتحرك — حركة ضمنية — في صحبة الهوادج، ولم تعد صورة النخيل مقصورة على أماكن قليلة، بل تفرقت وسارت حيث تسير الظعائن وأصبحت مرادفة لفكرة البشرى والنبوءة الطيبة))([2]).

وقد أدَّى الرَّحيل الأموميُّ؛ إلى أنْ يتكوَّنَ لدى الشَّاعر الجاهليِّ ((مواقف تشاؤمية مع المرأة الإنسانة، ومع المرأة الأسطورة، التي طبعها بطابع أسطوري، نتيجة لاتساع أثر فعلها التشاؤمي على الجماعة بعد الفرد))([3]).

وَيُمكنُ الْقَوْلُ: إنَّ ((الظعينة كانت طقساً وثنياً تعبدياً من أجل إسقاط المطر واستمرارية الحياة أو من أجل البحث عن ماء الحياة الذي يهب الخلود، ثم أصبحت شكلاً فنياً يستغله الشاعر في أغراض شتى ويرمز إلى أشياء مختلفة، فقد عبر الشعراء في هذه اللوحة عن الحياة والموت ... ومهما اختلفت هذه الرموز فإنها تصب جميعاً في قناة واحدة، وهي الحرص على الحياة والأمل في تجديدها وديمومتها))([4]).

---

1) روميَّة: الرِّحلة في القصيدة الجاهليَّة، ص33.

2) ناصف، مصطفى: قراءةٌ ثانيةٌ لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1981م، ص60.

3) النُّوتيُّ، أحمد موسى أحمد: التَّشاؤم وَمظاهره في الشِّعر الجاهليِّ، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 1991م، ص24.

4) الحسن، محمود علي محمود: الظَّعينة في الشِّعر الجاهليِّ، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 1984م، ص115، 116.

وَإِنْ صَحَّ ((أن تلك رحلة واقع ــ وفيها ما فيها من إشارات إلى استمرار حياة يمثلها وجود العين والآرام وأطلاؤها حيث كان منزل الحبيبة ــ فكم يكون صعباً أن نتصور امرأة جميلة تسافر عن حبيبها فرحة وهو في حزنه يتغنى بفرحها ؟ إلا أن يكون البديل: أن هذه رحلة الشمس نفسها يومياً منذ أن تبرز من خدرها إلى أن تغيب وراء الأفق في البحر المظلم))([1])؛ أو هي رِحْلَةُ "الزُهْرَةِ" المُتَبَدِّيَةِ في وقتي: الإصْبَاحِ، وَالإِمْسَاءِ؛ وبذلكم يمكن القول برمزيَّتها للرَّحيل الأموميِّ الكونيِّ؛ الَّذي يُسْتَتْبَعُ بِعَوْدَةٍ مَيْمُونَةٍ؛ لسائر تجلِّياتها العالميَّة، وَمظاهرها الإخصابيَّة، وقواها الإحيائيَّة.

ويمكننا أَنْ نُلاَحِظَ في وَصْفِ الظَّعائن أموراً عدَّة، أهمُّها:

1 ــ أنَّ المرأة فيها تخرج بأبهى حُلَلِهَا، وكَامِلِ زينتها.

2 ــ أنَّ الهوادج نفسها تظهر في الشِّعر الجاهليِّ، وكأنَّها في مَوَاكِبَ ذَاهِبَةٍ إلى عُرْسٍ.

3 ــ أنَّ النِّساءَ مُضَمَّخَاتٌ بِالْمِسْكِ الْفَوَّاحِ، وامتطين إبِلاً قد صُنِعَتْ لها رِحَالٌ خَاصَّةٌ بِهَا، وَغُطِّيَتْ أَسْنِمَتُهَا بِالْحَوَايَا.

4 ــ أنَّ المرأة ترحل عادةً إلى الأنهار والينابيع؛ فتطوف الصَّحراء؛ ثُمَّ تضع رِحَالَهَا بجانب الماء.

5 ــ وقد شَبَّهَ الشُّعراء الجاهليُّون ــ كما ذكرنا سالفاً ــ الظَّعائن بالسُّفن وَالنَّخيل، في صورة مَكْرُوزَةٍ عِنْدَ جُلِّهِم([2]).

ويدلُّ ذلكم بشكلٍ دَامِغٍ، على استحالة أَنْ تكون المرأة الرَّاحلة أُنْثَىً عاديَّةً؛ وَإِنَّمَا هي امرأةٌ مثاليَّةٌ؛ تَمْتَهِنُ الكهانة، وَتُحَاكِي الإلهة، في أفعال: الإحياء، وَالإماتة، وَالإخصاب، وَالسِّقَايَةِ؛ كما ترمز لربَّتها الكونيَّة؛ في القيم الجماليَّة المثاليَّة، وَالأبعاد البَعْثِيَّةِ النَّمائيَّة.

الْمَطْلَبُ الثَّانِي: ثُنَائِيَةُ التَّرَدِّي وَالتَّصَدِّي فِيْ الرِّحْلَةِ الْكَهَنُوتِيَّةِ:

أ ــ رِحْلَةُ الشَّاعِرِ الإِحْيَائِيَّةُ:

تحدَّى الشُّعراء الجاهليُّون كُلَّ النَّوَائِبِ وَالْبَوَاقِرِ، وَطَوَّعُوا عَوَادِيَ الزَّمَنِ الْخَاتِرِ؛ فكانوا طَيْقَاً يتعهَّد الأرواح بالضِّياء، وحلَّقوا في فضاءات المجد والكبرياء، وحطَّموا فوضى الزَّمن الْمُشْتَمِلِ بالشَّقاء، وَانتصروا للحياة بارتحالهم الإخصابيِّ في مَجَاهِلِ الصحراء، بِتَضْحِيَةٍ،

---

1) زكي، د.أحمد كمال: التَّفسير الأسطوريُّ للشِّعر القديم، مجلَّة فصول، 1: 3/ 1981م، ص123.

2) ينظر: عبد الرَّحمن: الصُّورة الفنيَّة في الشِّعر الجاهليِّ في ضوء النَّقد الحديث، ص127 ــ 132.

وبَسَالَةٍ، وَخَيْرٍ وَفَاء، بَاذِلِيْنَ من الرُّوح حُشَاشَتَهَا وَالدِّمَاءَ، مُتَحَوْلِقِينَ حَوْلَ عَقِيدَةِ الأُمُومَةِ وَالْفِدَاء، رَافِعِيْنَ الأَكُفَّ ضَرَاعَةً لِرِبَّةِ السَّمَاءِ؛ عَلَّهَا تهبهم تَحْنَانَهَا وَدَوَاعِيَ البقاء.

وانطلق مَوْكِبُ "امرئ القيس" الكهنوتيُّ؛ لِمُجَابَهَةِ الْمَوْتِ الْكَوْنِيِّ، وَاستجلاب الْخِصْبِ العالميِّ، إِبَّانَ التَّرَدِّي الطَّلَليِّ، يقول الشَّاعر([1]):

[من الطَّويل]

وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِيْ وُكُنَاتِهَا ... بِمُنْجَرِدٍ قَـيْدِ الأَوَابِـدِ هَيْكَلِ

ويكون انطلاق الشَّاعر الكاهن في وَقْتِ الْغَدَاةِ، حين تتبدَّى النَّجمة الصَّباحيَّة المقدَّسة "الزُّهرة"، وحين يشمل الإشعاع النَّجميُّ الشَّمسيُّ بإشراقه البديع، أَرْجَاءَ الْمَعْمُوْرَةِ؛ أمَّا أداة ذلكم الانطلاق، فهي الفرس القويَّة الصَّلبة، المنمازة بسرعة الجري وشدَّته، الْمُتَّسِمَةُ بتوليفةٍ مثاليَّةٍ، من الصِّفات الأسطوريَّة، وقفنا عليها فيما مضى، في معرض استكناه الأبعاد الرَّمزيَّة للفرس الأموميَّة الْمُخْصِبَة.

وقد ربط الشَّاعر بَيْنَ الْفَرَسِ وَالْمَاءِ، في غَيْرِ صورةٍ بلاغيَّةٍ، مُشَبِّهاً مَلاَسَةَ صُلْبِهَا بالحجر الصَّلْدِ، الَّذي يَزِلُّ المطر عنه، وَمُشَبِّهاً سرعة عَدْوِهَا بالمطر الْمُنْهَمِرِ بغزارة، وقد اختزل الشَّاعر أهدافه الإخصابيَّة، في الكلمة الْبُؤْرِيَّةِ، السَّابِرَةِ قوى الفرس الإحيائيَّة، ممثَّلةً في "مِسَحٍّ"؛ فالفرس قَادِرَةٌ على استعادة أَجْوَاءِ الْخِصْبِ الْغَائِبَةِ، وَضَالِعَةٌ باستجلاب الأَمْوَاهِ الْهَاطِلَةِ، وَيُؤَكِّدُ الشَّاعر ذلكما الْبُعْدَيْنِ التَّمْوِيْنِيْنِ مُجَدَّدَاً، من خلال صيغة المبالغة "دَرِيْرٍ"؛ الدَّالَّة على كَثْرَةِ النِّتاج الغذائيِّ، من ضِرْعِ النَّاقة المقدَّسة، ممثَّلاً في اللَّبَنِ الْوَفِيرِ، خَيْرِ الأطعمة الأرضيَّة، من لدن ربَّة الخصوبة الكونيَّة، لأطفال الأمَّهات الحيوانيَّة([2]).

وقد شكَّلت الفرس بمثاليَّتها الأسطوريَّة ((وسيلة إلى الخلاص النفسي، من هذا الواقع المضني، الذي كانت تطبق عليه فيه مشاعر حزينة نابعة عن إحساسه بالمفارقة بين الحياة والموت، كما يمثّل لديه كما قلنا وسيلة الخلاص النفسي الذي ينقله بعيداً عن واقع جديد متميز))([3])؛ ولذلك حرص الشَّاعر على وَصْفِهَا بالقوَّة وَالسُّرعة؛ فَـ((هما صفتان قادرتان على تحقيق أمله في الانتصار على واقعه، أو قل إنهما صفتان يختزل فيهما الماضي والحاضر في لحظات قصيرة))([4]).

---

1) الدِّيوان، ص51.

2) ينظر: نفسه، ص53 ـ 55.

3) عبد الرَّحمن: الشِّعر الجاهليُّ، ص210.

4) نفسه، ص210.

وَيُصَوِّرُ "عنترة" عذاباته الجمَّة، الَّتي لقيها في رِحلَةِ الْبَحْثِ عن الخلود الأموميِّ، عَقِبَ التَّردِّي المعيشيِّ، ويقول([1]):

[من الوافر]

فَقَلْبِي هَائِمٌ فِيْ كُلِّ أَرْضٍ ... يُقَبِّلُ إِثْرَ أَخْفَافِ الْجِمَالِ
وَجِسْمِيْ فِيْ جِبَالِ الرَّمْلِ مُلْقَىً ... خَيَالٌ يَرْتَجِي طَيْفَ الْخَيَالِ
وَفِيْ الْوَادِيْ عَلَى الأَغْصَانِ طَيْرٌ ... يَنُوْحُ وَنَوْحُهُ فِيْ الْجَوِّ عَالِ
فَقُلْتُ لَهُ وَقَدْ أَبْدَىْ نَحِيْبَاً: ... دَعِ الشَّكْوَى فَحَالُكَ غَيْرُ حَالِي
أَنَا دَمْعِي يَفِيْضُ وَأَنْتَ بَاكٍ ... بِلاَ دَمْعٍ فَذَاكَ بُكَاءُ سَالِ

فالمرأة الرَّاحلة معشوقةٌ غَانِيَةٌ، تستحقُّ من كاهنها الْمُتَيَّمِ بحبِّها، بَذْلَ الجهد الجهيد، وَالعناء الشَّديد، في البكاء العباديِّ، وَالتَّنَسُّكِ الاستسقائيِّ، وَالارتحال الإحيائيِّ؛ لغاية استعادة حضورها الدِّينيِّ، وَاستشراف أَلَقِهَا الإخصابيِّ؛ فقلبه مُسْتَقَرُّ حُبِّهِ دَائِمُ الْخَفَقَانِ، وروحه تشكو ألم الفراق وَالتَّحنان، وَعقله هائمٌ قَلِقٌ يُعَانِي الْحيرَةَ، وَالاغْتِرَابَ، وَالْحِرْمَانَ، حينئذٍ يهمُّ في البحث عن الأمِّ الغائبة، قَاطِعَاً الفيافي كُلَّهَا، رَاجِيَاً لقاءها وَوَصْلَهَا، مُقْتَفِيَاً آثار أَخْفَافِ جِمَالِهَا، آملاً تقبيل رسومها؛ لكونها أَثَرَاً أثيراً لمعشوقةٍ عزيزةٍ.

وَيُوَاصِلُ الشَّاعر ــ في بيته الثَّاني ــ رَسْمَ صورة العابد الْمُتَيَّمِ بحبِّ إلهته الكونيَّة، وَالْمُلْتَاعِ شَوْقَاً لممثِّلتها الأرضيَّة؛ فيستلقي على الكثبان الرَّمليَّة؛ طَلَبَاً للرَّاحة وَالاستجمام، بعد مشقَّة رحلة الآلام، الْمُتَوَسِّلَةِ نَيْلَ الإنْعَام، وَدَفْعَ غَوَائِلِ الموت الزُّؤَام، ويبقى طَيْفُ الأمومة وخيالها حَاضِرَاً في ذِهْنِه، مُسَيْطِرَاً على فِكْرِهِ؛ فلا بَرْدُ اللَّيْلِ يُهِمُّهُ، ولا حرارة الشَّمس تَلْفَحُهُ، ولا وحوش الصحراء تُرْهِبُهُ؛ لانشغاله بها دون غيرها من عَوَادِي الدَّهر الْمُلِمَّاتِ، وحوادث الأيَّام النَّائبات، الَّتي تبقى وَضِيعَةَ الشَّأْنِ، إذا ما قُوْرِنَتْ بِنَائِبَةِ الغياب الأموميِّ الكبير.

وتزداد الصُّورة كآبةً، حين يُصَوِّرُ الشَّاعر الطَّيْرَ الباكيَ، على أغصان الأشجار المقدَّسة، الَّتي فقدت أوراقها، وانتفى إِثْمَارُهَا؛ بفعل الغياب الإخصابيِّ الأموميِّ، ويستخدم الشَّاعر للدَّلالة على استمراريَّة الطَّقس البكائيِّ، الفعل المضارع "يَنُوْحُ"؛ الَّذي يُجَسِّدُ أقصى درجات الحزن والكآبة، حين يفقد الكائن الحيُّ شَخْصَ الأمومة في تمثيلها الأرضيِّ، وحضورها الوثنيِّ، كما تدلُّ مفردة "عَالٍ" على ارتفاع نَبْرَةِ الحزن؛ لارتفاع قَدْرِ الْمَبْكِيِّ عليه؛ وتحمل الصُّورة الْمُشْتَمِلَةُ بالحزن وَالتَّفجُّع؛ قِيَمَ التَّحدِّي وَالتَّمنُّع؛ فَالبكاء الفنِّيُّ تعويضٌ عن الغياب المائيِّ، وَالحضور الرَّمزيُّ للطَّيْرِ، بَشِيْرُ بَرَكَةٍ، وَإِخْصَابٍ، وَخَيْرٍ.

---

1) الدِّيوان، ص253.

وَيُخَاطِبُ "عنترة" الطَّيْرَ، دَاعِياً إيَّاهُ للتَّوقُّف عن الشَّكوى؛ فهو أَشَدُّ حزناً منه، على الغياب الأموميّ الكبير، والدَّمع الفيَّاض من عَيْنَيْهِ، الرَّقْرَاقُ على خَدَّيْهِ، أظهر دليلٍ على ذلك؛ أمَّا الطَّير مهما بكى، فلن تدمع عيناه؛ لأنَّ بُكَاءَهُ كبكاء الْمُتَسَلِّيْ؛ وهذا يُنْبِئُ بتسرية الطَّير عن الشَّاعر الْمُتَأَلِّم المحزون، كيف لا ؟ وهو يُشَكِّلُ قيمةً نمائيَّةً، في تضاعيف الصُّورة السَّوداويَّة؛ لِكَوْنِهِ رَمْزَاً أُمُوْمِيَّاً وَاعِداً بِالتَّفَاؤُلِ وَالأَمَلِ.

ويسمو "عمروُ بن كلثوم" على ذاتيَّته؛ لِيَنْصَهِرَ في الهمِّ الجمعيِّ القبليِّ؛ النَّاجم عن الرَّحيل الأموميّ؛ وَيُقَابِلَ ذلكم بالتَّحرُّك الإخصابيِّ، فيقول([1]):

[من الطَّويل]

حَلَفْتُ بِرَبِّ الرَّاقِصَاتِ عَشِيَّةً … إِذَا مَخْرِمٌ خَلَّفْتُهُ لاحَ مَخْرِمُ([2])

وَيُقْسِمُ الشَّاعر في عَهْدِهِ الدِّينيِّ السَّابق بالرُّبوبيَّة الأزليَّة، ممثَّلةً في التَّجسيد الثُّنائيِّ للإلهَيْنِ الْمُخْصِبَيْنِ: "تمُّوز"، وَ"عشتار"، اللَّذَيْنِ تُحَاكَى أفعالهما الجنسيَّة، في الاحتفالات الطَّقسيَّة اللَّيليَّة، الْمُشْتَمِلَةِ على الشَّعائر الغراميَّة، بمشاركةِ أنثويَّةٍ كهنوتيَّةٍ في الرَّقصات الدِّينيَّة، وَالابتهالات العباديَّة.

وَيُؤَكِّدُ القَسَمُ الشِّعريُّ؛ على الْعَزْمِ الكهنوتيِّ؛ لتحقيقِ الْخِصْبِ العالميِّ، واستجلاب الإِنْعَامِ المائيِّ، من خلال الارتحال الإحيائيِّ، إلى الْمَقَامِ الجبليِّ الأموميِّ؛ فإذا ما فرغ من مَقَامٍ جبليٍّ تَوَجَّهَ لآخر؛ علَّهُ يُصَادِفُ الرِّضَا الأموميَّ، وَيَسْتَعْطِفُ القلب العشتاريَّ.

وَيُشَارِكُ "عمروُ بن كلثوم" في الطُّقوس الخمريَّة، الْمُقَامَةِ في معابد الأمومة الشَّاميَّة، فيقول([3]):

[من الوافر]

وَكَأْسٍ قَدْ شَرِبْتُ بِبَعْلَبَكٍّ … وَأُخْرَى فِيْ دِمَشْقَ وَقَاصِرِيْنَا([4])

ويذكر الشَّاعر مَكْرُمَتَهُ الكهنوتيَّة، كما يُفَاخِرُ بعبادته الخمريَّة، بعد صُدُوْدِ "أُمِّ عَمْرٍو" بكؤوس نعيمها، وَخَيْرَاتِهَا النَّمائيَّة، آملاً أَنْ يَحُوْزَ رِضَاهَا، وَيَنَالَ عَطْفَهَا وَإِخْصَابَهَا، وقد ارتحل الشَّاعر إلى الْمُتَنَسَّكَاتِ الأموميَّة الشَّاميَّةِ؛ لِيَنْشُدَ في شَعَائِرِهَا تَمَامَ الخصوبة الكونيَّة.

---

1) الدِّيوان، ص47.

2) الْمَخْرِمُ، جمع مخارم: منقطع أنف الجبل، والطُّرق في الجبال.

3) الدِّيوان، ص57.

4) قاصرين: بلدٌ قرب بَالِس، وبَالِس بلدةٌ بالشَّام بَيْنَ حلب وَالرقة.

وَيُجَرِّدُ "النَّابغة" أسلحته الدِّينيَّة؛ لمواجهة مظاهر التَّردِّي السُّكونيَّة؛ فيخرج في رحلته الإحيائيَّة، بالنَّاقة الرَّامزة للرَّبَّة الكونيَّة، ويقول(1):

[من الطَّويل]

وَسَلَّيْتُ مَا عِنْدِيْ بِرَوْحَةِ عَرْمَسٍ　　　تَخُبُّ بِرَحْلِيْ تَارَةً وَتَنَاقَلُ(2)

فقد سَرَّتِ النَّاقة عن الشَّاعر هُمُومَهُ الْمُؤْلِمَةَ، وَرفعت طاقات رُوحِهِ الْمُنْهَكَةِ؛ بفعل غياب الأمومة الْمُخْصِبَةِ؛ وهذا يُؤَكِّدُ رمزيَّتها للمرأة الْمُبَجَّلَة، وقد شَبَّهَ الشَّاعر ناقته الرَّمز بالفرس المقدَّسة، في سرعتها المثاليَّة؛ وبذلك يتشاكل الحيوانان الأموميَّان، في ملمحي: السُّرعة، وَالقوَّة؛ اللَّذَيْن يُؤَهِّلانِهَا لأَدَاءِ وَاجِبَاتِ الإِخْصَابِ، وَيُعَوِّلُ عليهما في دَفْعِ مَظَاهِرِ الْيَبَابِ(3).

وَيُسْرِعُ "الأعشى" على ناقته المثلى، في إِثْرِ مَوْكِبِ "سعاد" الكبرى؛ لغاية اللَّحاق بِرَكْبِهَا العزيز، ويصف الشَّاعر مَطِيَّتَهُ المقدَّسة بالقوَّة والنَّشاط، كما يُشَبِّهُهَا بالبقرة والنَّخلة في سِمَاتِ: الثَّبات، والْجَلَد، والطُّول، وَيُعَبِّرُ الشَّاعر عن غائيَّة الرِّحلة الْمُخْصِبَةِ، من خلال تشبيه النَّاقة الْمُسْرِعَةِ، بالبقرة الْمُطْفِلَةِ، الَّتي تجري في جميع الاتِّجاهات؛ بَحْثاً عن وليدها المفقود؛ فالشَّاعر يَنْشُدُ الْخِصْبَ، ويرمز له بوليد البقرة؛ الدَّالّ على عِظَمِ هِبَاتِ الرَّبَّة الكونيَّة، في شَتَّى الصُّعُدِ الحيوانيَّة(4).

وتتوالى الصُّور الْمُعَبِّرَةُ عن ثنائيَّة التَّردِّي وَالتَّصدِّي، في الرِّحلة الإحيائيَّة، المنضوية في إطار الواجبات الإخصابيَّة، الْمُلْقَاة على عَاتِقِ الطَّبقة الكهنوتيَّة الذَّكريَّة، وتحمل في تضاعيفها وَعْداً نَمَائِيّاً، وَأَمَلاً إِخْصَابِيّاً، تتداعى أسبابهما، وتتمظهر صورهما، في رَمْزٍ حيوانيٍّ، وَتَجْسِيدٍ نَبَاتِيٍّ، وَحُضُورٍ نِسَائِيٍّ، وَأَمَلٍ كهنوتيٍّ، تتساح جميعاً في فضاءاتٍ مكانيَّةٍ، مُعْتَلِقَةٍ بالمقامات الجبليَّة، وَالينابيع المائيَّة(5).

---

1) الدِّيوان، ص62.

2) الْعَرْمَسُ: النَّاقة الشَّديدة الصَّلبة. تَخُبُّ: الخبُّ ضربٌ من السَّير. وكذا التَّناقل.

3) ينظر: النَّابغة: الدِّيوان، ص63.

4) ينظر: الدِّيوان، ص111.

5) ينظر: ديوان الأعشى: ص14، 15، 61، 164، 184، 190، 202؛ ديوان الحارث: ص21، 22؛ ديوان طرفة: ص29، 42، 54؛ ديوان عبيد: ص23، 24، 34، 35، 42، 43، 50، 51، 87، 91، 92، 99، 106، 111، 112؛ ديوان امرئ القيس: ص122.

ب ـ رحلَةُ الشَّاعِرِ القُرْبَانيَّةُ:

تحرّك "امرؤ القيس" بفرسه المقدّسة، إلى مَيْدَانِ السّفْحِ وَالْفِدَاءِ، طَالِبَاً قربانه العبادي، ممثَّلاً في جُمُوعِ الْهَادِيَاتِ، من أَفْضَلِ الْبَقَرِيَّاتِ، ويقول(1):

[من الطّويل]

فَأَلْحَقَنَا بِالْهَادِيَاتِ وَدُونَهُ	جَوَاحِرُهَا، فِي صَرَّةٍ لَمْ تُزَيَّلِ(2)
فَعَادَى عِدَاءً بَيْنَ ثَوْرٍ وَنَعْجَةٍ	دِرَاكَاً وَلَمْ يَنْضَحْ بِمَاءٍ فَيُغْسَلِ(3)
فَظَلَّ طُهَاةُ اللَّحْمِ مِنْ بَيْنِ مُنْضِجٍ	صَفِيفَ شِوَاءٍ أَوْ قَدِيرٍ مُعَجَّلِ(4)

فمطلب الشّاعر من رحلته اللّحاق بالهاديات، ويكون له مُرَادُهُ، حين تقترب الفرس القويّة من الهدف المنشود، وتلحق بقطيع الأبقار الْمَوْدُوْدِ؛ لِتُشَارِكَ الكاهن فعلي: الضَّرْبِ، وَالسَّفْحِ؛ فَتُوَالِي بضربةٍ أسطوريّةٍ واحدةٍ بَيْنَ ثَوْرٍ وَنَعْجَةٍ، تُصِيبُ الرَّمْزَيْنِ الْمُقَدَّسَيْنِ في مَقْتَلِهِمَا؛ وَتَتِمُّ هذه الزَّوجيَّة في النّتاج الفدائيّ؛ عن حضور الزّوجيّة الإلهيّة، الجالبة للخصوبة الكونيّة، في الرُّؤى العقديّة الكهنوتيّة؛ فالثّور رمز الإله "تمّوز"، وَالبقرة رمز الإلهة "عشتار"؛ وَباتّحادهما يكون الْخِصْبُ وَالنَّمَاءُ، وَبِسَفْحِ رمزيهما ـ لحضورهما الوثنيّ ـ تَشْتَمِلُ القبيلة بالبركة والآلاء.

وقد تَأتَّى للشّاعر طَرْحُ جُمْلَةٍ من القيم التّنمويّة، في الخطاب الدّينيّ السّابق، من خلال المفردة أولاً، والصّورة ثانياً؛ أمّا المفردة فتمثّلها كلمة "الْهَادِيَاتِ"، المتعلقة بالجذر الرّئيس "هدي"، الْمُرْتَبِطِ بالورع والطّاعة على الصّعيد الدّينيّ، وبالزّوجة وما يكون من تَضَامُهَا مع ذَكَرِهَا، في الصّعيدَيْن: الاجتماعيّ، وَالجنسيّ، ويدلُّ الجذر عينه على مِشْيَةِ النّساء وَالإبل الثّقال؛ النّاجم عن حُسْنِ الصّحّة، وَامتلاء البدن، في المستوى الحركيّ، وَالْمُمْتَزِجِ بالحضور الوثنيّ المعبديّ، في الوسط المائيّ؛ من حيث إِدْلالِهِ على الصّخرة الملساء، الْمَحْفُوْفَةِ بالماء(5)؛ أمّا الصّورة ففضاؤها المكانيُّ يَعُجُّ بالحركة النّمائيّة، الْمُنْمَازَةِ بالوفرة الحيوانيّة، ممثّلةً في قطعان البقريّات الْمُتَعَاقِبَةِ،

---

1) الدّيوان، ص58.

2) الهاديات: الأوائل المتقدّمات. الجواحر: المتخلّفات. الصّرّةُ: الجماعة، وَالصَّيْحَةُ. التّزيّل: التّفرّق.

3) المعاداة وَالعداء: الموالاة. الدّراك: المتابعة.

4) الطّهو وَالطّهي: الإنضاج. الإنضاج: يشتمل على طبخ اللّحم وَشَيِّهِ. الصّفيف: المصفوف على الحجارة لينضج. القدير: اللّحم المطبوخ في القِدْرِ.

5) ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادّة (هدي).

في جماعات كثيرة مُتَقَاطِرَة؛ تُوحِي حركتها باستمراريَّة الفعاليَّة الإحيائيَّة، للقيم التَّنمويَّة؛ ممَّا يُشِيعُ في جوَى الشَّاعر الأمَلَ وَالسَّلْوَى، وَيزداد إيقاع الحركة التَّصويريَّة في البيت التَّالي؛ ليكون الْمُنْتَهَى بالصَّيد الأسمى، وَتطرح الصُّورة الثَّالثة، في تضاعيف البيت التَّالي، أبعاد الصَّيد القربانيِّ، وَنتائجه الإخصابيَّة الكلِّيَّة، ممثَّلةً في حركات الطَّهْوِ وَالإنْضَاجِ للحمِ صَفِيْفٍ؛ تُوحِي وَفْرَتُهُ بكثرة الجمع الْمَشْمُولِ بتلكم الرَّحمات الأموميَّة، في اجتماعٍ طقسيٍّ قبليٍّ؛ يُرَسِّخُ قيم الحضارة وَالبقاء، في حركةٍ نمائيَّةٍ تُحَارِبُ الانهدام وَالفناء.

وَيُؤَكِّدُ شعراء المعلَّقات غاياتهم النَّمائيَّة، من رحلاتهم الإخصابيَّة، في غَيْرِ صورةٍ طقسيَّةٍ، مُؤَسْطَرَةٍ بالقيم القربانيَّة، وَتُبِيْنُ جميعها حركاتِ السَّقْحِ وَالْفِدَاءِ، الكفيلة بتبديد دواعي الفناء، كما تُبَئِّرُ دائرة الفضاء المكانيِّ، ممثَّلاً في مَيْدَانِ السَّفْحِ الصَّحراويِّ، الَّذي يَضُمُّ في جنباته حضوراً كبيراً، لرموزٍ أموميَّةٍ أثيرةٍ، شَكَّلَتِ الهدف الْمُبْتَغَى، في الطَّقْسِ الْمُسْتَقَى، من المنظومة العقديَّة الأسمى، وَالنَّماذج الأسطوريَّة الْعُلْيَا([1]).

ت ــ رِحْلَةُ الشَّاعِرِ الاسْتِشْرَافِيَّةُ:

استشرف الشَّاعر الجاهليُّ في رحلته الإخصابيَّة، إلى السَّيِّد الممدوح، دَوَاعِيَ التَّصدِّي، في وَاقِعٍ مُشْتَمِلٍ بالتَّرَدِّي، كما سعى لمجابهة الرَّحيل الأموميِّ، بالارتحال الكهنوتيِّ، إلى آفاقٍ مكانيَّةٍ، تَرْفُدُ القيم الوجوديَّة، وَتُنَمِّي الأبعاد الإخصابيَّة، وَتَسْتَلِبُ سَطْوَةَ الموت الأزليَّة، من خلال الاستجارة بِالْحِمَى الأموميِّ، التَّابع للمحفل الْمَلَكِيِّ؛ الَّذي من شأنه أنْ يُلَبِّيَ النِّداء، وَيطلبَ الفداءَ، وَيُنَاجِيَ السَّماءَ، وَيستدعيَ النَّماءَ، وَيدفعَ الفناءَ.

وَيُصَرِّحُ "الأعشى" بقداسة رحلته، وَسرعة راحلته، الَّتي تَجُوْزُ به الصَّحراء، إلى السَّيِّد الجاهليِّ "قيس بن معد بن يكرب"؛ ليكون الاتِّحاد الملكيُّ الكهنوتيُّ، في مواجهة تحدِّيات الزَّمن القاهرة، وَاستدعاء نَمَاءَاتِ الأمومة الطَّاهرة، وَيكون للشَّاعر ما أراد؛ فَيُشَارِكُهُ سيِّد القبيلة، وَرهبان العشيرة، الطَّقْسَ القربانيَّ الكبير؛ ليكون الموقف الْمَلَكِيُّ مَدْعَاةً للفخر، وَالعرفان، وَالتَّقدير، فيقول([2]):

1) ينظر: ديوان الأعشى: ص156، 157، 211؛ ديوان زهير: ص22، 65، 66؛ ديوان امرئ القيس: ص67 ــ 70، 102، 144؛ ديوان النَّابغة: ص40، 41.

2) الدِّيوان، ص156، 157.

[من الكامل]

الْوَاهِبُ الْمِئَةَ الْهِجَانَ وَعَبْدَهَا،	عُوذاً تُزَجِّـي خَلْفَهَا أَطْفَالَهَا([1])
وَالْقَارِحَ الْعَدَّا وَكُـــلَّ طِمِرَّةٍ،	مَا إِنْ تَنَالُ يَدُ الطَّوِيلِ، قَذَالَهَا([2])
وَكَأَنَّمَا تَبِعَ الصُّـوَارَ بِشَخْصِهَا	عَجْزَاءُ تَرْزُقُ بِالسُّلَيِّ عِيَالَهَا([3])
طَلَبَاً حَثِيثَـاً بِالْوَلِـــيْدِ تَبُـزُّهُ،	حَتَّى تَوَسَّطَ رُمْحُـهُ أَكْفَالَهَا([4])
عَوَّدْتَ كِنْدَةَ عَادَةً، فَاصْـبِرْ لَهَا	اغْفِرْ لِجَاهِلِهَــا وَرَوِّ سِجَالَهَا([5])

ويجمع الشَّاعر ــ في الأبيات السَّابقة ــ مجموعةً من المظاهر العباديَّة، المنضوية تحت طقس الإخصاب العالميّ، ويكون مُسْتَهَلُّ الطَّقس بهبةٍ ملكيَّةٍ عظيمة، تصل إلى مئة مـــن الإبـــل والنِّياق البيضاء النَّجيبة، بِرِفْقَةِ أطفالها، الَّتي تسير في إِثْرِهَا؛ وَيُحِيلُنَا الرَّقم "مئة"؛ إلى التَّضحية الفدائيَّة، الَّتي قام بها سيِّد "بني هاشم" "عبد المطَّلب"؛ لغاية تخليص ابنه "عبد الله" من سَفْحِ دِمَائِه؛ قُرْبَاناً للآلهة الشَّاخصة، في الْحِمَى الْمَكِّيِّ الْمُكَرَّمِ، وَالَّتي بلغت العدد ذاته من الإبل النَّجيبة؛ وَتَدلُّ الكثرة الحيوانيَّة في القربان الْمَلَكِيِّ؛ على عِظَمِ الرَّبَّة الْمُتَوَخَّى رِضَاهَا بذلكم النُّسُكِ؛ كمـــا تـــدلُّ الأطفال على تَوَافُرِ الْخُصُوبَةِ؛ في أَفْضَلِ رُمُوزِ الأُمُومَةِ.

ولم تتوقَّف الهبات الملوكيَّة عند حَدِّ النِّياق، بل تعدَّتها إلى الفـــرس السَّـــريعة، القويَّـــة، الوثَّابة، الَّتي شَكَّلَتِ الأداة المثاليَّة الرَّئيسة للصَّائدين، من رُهْبَانِ المعبد الأمومي، الْمُنْطَلِقِيْنَ فـــي البراري العربيَّة؛ بغية اصطياد الْفَرَائِسِ الحيوانيَّة؛ لتقديمها بَيْنَ يدي الإلهة الكونيَّة، في طقـــوس الفداء الجاهليَّة.

ويستطرد الشَّاعرالجاهليُّ، في وَصْفِ رِحْلَةِ الصَّيْدِ القربانيّ، بأداته الإخصابيَّة المثاليَّـــة، ممثَّلةً في الفرس الأسطوريَّة، فَيُصَوِّرُ حركتها حين تُطَارِدُ قطعان الأبقار المقدَّسة، مُشَبِّهَاً إِيَّاهَـــا بعقابٍ لَيِّنِ الجناح، يسعى لإطعام صِغَارِه، الْكَائِنِيْنَ في وادي "السُّلَيِّ"، وتزداد سرعة الفرس مع اقترابها من الهدف المنشود؛ لاقتناص خَيْرِ البقريَّات الوحشيَّة، فلا تزال الفرس مسرعةً بالوليـــد الْمُمْتَطِي صَهْوَتَهَا؛ حتَّى تُبَلِّغَهُ فَرِيسَتَهُ، وَتُحَقِّقَ له بُغْيَتَهُ.

---

1) الْهِجَانُ: النُّوق الخيار الكريمات. الْعُوذُ: حديثات النِّتاج. تُزْجِي: تدفع برفقٍ.

2) القارح: الفرس تنبت أسنانها كلُّها، وذلك ببلوغها خمس سنواتٍ. الْعَدَّا : العدَّاء شديد الْعَدْوِ. الطِّمِرَّةُ: الفـــرس الخفيفة الوثَّابة. الْقَذَالُ: جِمَاعُ مُؤَخَّرِ الرَّأس.

3) الصُّوار: قطيع بقر الوحش. عجزاءُ: كبيرة الْعَجُزِ. السُّلَيُّ: اسم وادٍ.

4) حثيثاً: سريعاً. تَبُزُّهُ: تغلبه. أكفالها، جمع كفلٍ: العجز.

5) السِّجال، جمع سجلٍ: الدَّلو العظيمة.

وَيُوَظِّفُ الشَّاعر الفعل المضارع "تَبْرُزُ"، الَّذي يحمل دلالات الظُّهور والبروز؛ ليدلَّ على أنَّ الصَّيد ظاهرٌ بائنٌ أمامه، وبِمَيْسُورِهِ أن يُعْمِلَ رُمْحَهُ في عَجُزِ البقرة المقدَّسة؛ ليتمَّ له إصابتها بدقَّة بالغة؛ وَيَنِمُّ ذلك عن مَهَارَةٍ عَالِيَـةٍ، وَخِبْرَةٍ بِالصَّيْدِ العِبَادِيِّ فَائِقَـةٍ؛ كما تُوحِي كلمة "أَكْفَالُ" ــ الدَّالَّة على الْجَمْعِ ــ بكثرة الصَّيد وَوفرته؛ ممَّا يجلب الفرحة إلى القلوب الكسـيرة، وَيبعـث فيها أملاً بحياةٍ وَاعِدَةٍ خَصِيبَةٍ.

ويصف الشَّاعر ــ في البيت الأخير ــ الرَّحمة الملكيَّة، الَّتي يمتاز بها السَّـيِّد الجـاهليُّ "قيس"، والَّتي جعلت الأعداء يطمعون في الأراضي الواقعة تحت نفوذه وسيطرته؛ فيحثُّه الشَّاعر على قتل الأعداء الْمُتَرَبِّصِينَ به وَبمملكته شَرًّا، كما يدعوه للصَّفْحِ عن جهلتهم؛ نَظَراً لسذاجتهم، ويرى أنَّ الحلَّ الوحيد لِرَدِّ الْكَيْدِ العدوانيِّ الكبير، الْمُوَجَّهِ من لدن القبائل العربيَّـة المجـاورة، يكون بإراقة دمائهم في ساحات الْوَغَى، وقد شَبَّهَ الشَّاعر فعل القتل، وما يستتبعه من إِرَاقَةِ دِمَاءِ الأَعْدَاءِ، بِرَيِّ الأرض المقدَّسة، بوَسَاطَةِ الدَّلْوِ العظيمة الْمَمْلُوءَةِ بالماء الإلهيِّ؛ ممَّا يـدلُّ علـى عباديَّة الطَّقس الحربيِّ؛ لكونه أداة التَّطهير الْمَلَكِيِّ لِلْحِمَى الأموميِّ، من العصيان البشريِّ؛ الَّذي مَنَعَ الغيث السَّماويَّ، وَجَلَبَ الْقَحْلَ الأرضيَّ، بما أَشَاعَ أَرَاذِلُهُ في سائر البلاد، وَبَـيْنَ أَوْسَـاطِ العباد، من الرَّذِيلَةِ والفساد.

وَيُصَرِّحُ "الأعشى" بمغزى الرِّحلة الكهنوتيَّة، حين يجعل مُنْتَهَاهَا بَيْتاً من بُيُوتَاتِ العبـادة الأموميَّة، الْكَائِنَةِ في أَرْضِ "الْحِيْرَةِ" العراقيَّة، وَالتَّابِعَةِ لسيادة "إِيَاسِ الطَّائيِّ" الملكيَّـة، وَيقـول مَادِحاً إِيَّاهُ(1):

[من المتقارب]

وَكَمْ دُونَ بَيْتِكَ مِـنْ مَهْمَهٍ ... وَأَرْضٍ، إِذَا قِيْـسَ أَمْيَالُهَا(2)

يُحَاذِرُ مِنْهَا عَلَـى سَفْرِهَا، ... مَهَامِـهُ تِيـهٌ، وَأَغْوَالُهَـا(3)

فالمسافة إلى البيت الأموميِّ طويلةٌ، والمشقَّة الَّتي بذلها الشَّاعر في قَطْعِهَا عظيمةٌ، وقـد يُعَرِّضُ ذلكما الكاهن إلى التِّيهِ والموت الزُّؤَام، أو سَطْوَةِ قطَّاع الطُّرق اللِّئَام، فما الَّـذي يُجْبِـرُ الشَّاعر على قطع هذه المسافة العظيمة، في تلك الأجواء العصيبة ؟! إلاَّ أن تكون مَفَازَتُـهُ فـي حَوْزَةِ الملك كبيرةً، والرَّحمة الْمُتَوَخَّاةُ في كَنَفِهِ عميمةً، وعودة الحياة العالميَّة بِوَسَاطَاتِهِ الإلهيَّـة قريبةً.

---

1) الدِّيوان، ص165.

2) الْمَهْمَهُ: الصَّحراء وَالتِّيه.

3) السَّفْرُ: الجماعة المسافرون. تِيْهٌ: يضلُّ سالكها. الأغوال، جمع غول: بُعْدُ المسافة.

وتتناثر الصُّور الْمُعَبِّرَةُ عن القيم الاستشرافيَّة، في الرِّحلة الكهنوتيَّــة، الْمُتَوَخِّيَــةِ نَيْــلَ الوساطة الملكيَّة، لدى القوى الأموميَّة الكونيَّة، مُسْتَجْلِيَةً إلى الواقع الفنيِّ، توصيفات الخصــوبة العالميَّة، بترميزاتها الحيوانيَّة والنَّباتيَّة؛ ممَّا يُشَكِّلُ خَلْقَاً تنمويَّاً فَاعِلاً، في وَجْهِ المــوت الــدَّاهِمِ أَرْضَ القبيلة الْمَكْرُوبَةِ، إبَّانَ رحيل الأمومة، بِشَخْصِ الكاهنة المعشوقة[1].

ويمكننا ملاحظة ثنائيَّة التَّردِّي والتَّصدِّي، في رحلة الشَّاعر الإخصابيَّة، المنضوية تحــت أُطُرٍ طرائقيَّةٍ، تتجسَّد في: الإحيائيَّة، وَالقربانيَّة، وَالاستشرافيَّة، بوصفها رَدَّاً فَنِّيَّاً، وَخَلْقَاً تَنْمَوِيَّاً، ضِدَّ الرَّحيل الأموميِّ، الَّذي خَلَّفَ الموت الْمُقِيْمَ بمظاهره الأليمة، في أطلال الدِّيار الدَّارسة، في مقابل استجلابه الحياة للدِّيار القابلة؛ ولذلك انطلق الشَّاعر في رحلةٍ مُضَادَّةٍ للجدب؛ النَّاجم عــن غياب الأمومة، مُتَّخِذَاً من النَّاقة الكريمة، ذات الصِّفات الأسطوريَّة النَّجيبة، رَاحِلَةً أثيرةً، وَمَطِيَّةً عزيزةً، جَازَتْ به الصَّحراء مُتَرَامِيَةَ الأطراف، وَنَجَتْ به من وحوشها وقُطَّاعِ طُرُقِهَا، وَبَلَّغَتْــهُ بُغْيَتَهُ بسرعتها، وقوَّتها، وشدَّة صَبْرِهَا، وقد رَكَّزَ الشَّاعر في وَعْيِهِ أثناء رحلته، على ((العلاقة الضدية بينه وبين مظاهر الكون المختلفة، فالكون يمارس نفياً لوجوده الفردي والجماعي، عبــر عنه الشاعر الجاهلي من خلال الطلل والرحلة، وتجليات الصــراع الدمويــة، بــين الإنســان والإنسان، والحيوان والحيوان، والإنسان والحيوان، وستصبح الرحلة هي المظهر الوحيد الممكن للحياة، فكل شيء يرحل في الوعي والواقع معاً، مما يشي بصورة الزمان والمكــان المتحولــة بصفة دائمة في وجدانه وحياته، وهذا التضاد سيركز في وعيه أيضاً ثقل الواقع الطبيعي والواقع الكوني، وسيجعله أكثر حديَّةً في تعامله مع الحياة))[2].

وقد ارتبطت النَّاقة المثاليَّة ــ مَطِيَّةُ الكاهن الْمُرتَحِلِ للغايات الإخصابيَّــة ــ بحيوانــات مقدَّسةٍ عديدة، منها الظَّبية الأموميَّة، إضافةً إلى النَّعامة، وذلك من خلال تشبيه النَّاقة بهما، فــي سِمَاتِ: السُّرعة، وَالتَّوثُّب، وَالنَّشاط، كما عُنِيَ الشُّعراء الجاهليُّون، بالوقوف على مظاهر القوَّة، في الجسد الحيوانيِّ الأسطوريِّ، وَأُولِعَ بعضهم بِوَصْفِ سَنَامِهَا العظيم؛ الْمُحِيْلِ إلى الْمَقَامِ الجبليِّ الأموميِّ الشَّامِخِ.

وسلك الشَّاعر الجاهليُّ مَسْلَكَاً آخرَ، في إِطَارِ محاولاته الحثيثــة؛ لاســتعادة الخصــوبة العميمة، وارتحل إلى المرابع الخصيبة في ديار "الجاهليِّين"؛ حيث ترعــى الظِّبــاء، وَالأبقــار الْمُتَقَاطِرَةُ، في جماعاتٍ كثيرةٍ مُتَعَاقِبَةٍ، وقد رافقته في رحلته القربانيَّــة، فَرَسُــهُ الأســطوريَّة، الْمُنْمَازَةُ بصفات القوَّة الجسديَّة، والسُّرعة الأسطوريَّة؛ لتكونَ خَيْرَ نَصِيْرٍ لــه فــي ممارســاته الفدائيَّة؛ ممَّا يُؤَهِّلُهَا للحاق بأوائل الْفَرَائِسِ الحيوانيَّة، الْمُفْتَرَضِ فيها الصِّحَّة والخيريَّة؛ فينطلــق

---

1) ينظر: ديوان الأعشى: ص135، 136، 169؛ ديوان زهير: ص19، 20، 59.

2) عشا: هموم الإنسان في شعر ما قبل الإسلام، ص15.

سَهْمُهُ الأسطوريُ؛ وَتُشَارِكُهُ الفرس فِعْلَ الضَّرْبِ وَالْعِدَاءِ؛ لِيُصَابَ الحيوان المسفوح في مَقْتَلِــهِ؛ فتتناثر الدّماء؛ وتُنْقَلُ الحيوانات المسفوحة تالياً، إلى مَذَابِحِ المعبد الأمومي؛ لِيُجْهَزَ عليها؛ وَتُقَطَّعَ لحومها؛ وَيَتَعَهَّدَهَا الطُّهَاةُ بالشّواء والإنْضَاجِ؛ فَتُضْحِي في شَعَائِرِ الإخصاب اللّيليَّة؛ طَعَاماً لذيــذَ الْمَطْعَمِ، وَفِيْرَ الْمِقْدَارِ؛ يكفي الرُّهبان والكهنة مَؤُونَتَهُمُ الغذائيَّة، وَيَهَبُهُمُ بركة الرّبَّة الكونيَّة.

وقد جمع الشّاعر الجاهليُ بَيْنَ الْمَطِيَّتَيْنِ المقدَّستَيْنِ، في ارتحاله الاستشــرافيّ، صَــوْبَ الْحِمَى الْمَلَكِيّ؛ فكانت الفرس المثاليَّة، وَالنَّاقة الأسطوريَّة، أداتي الْكَاهِنِ؛ لاســتجلاب الْخِصْــبِ الْكَائِنِ، في وَسَاطَاتِ الملك الضَّامِنِ، استعادة الحضور الأمومي الْبَائِنِ.

وقد بَدَا الأمر في الرّحلة الكهنوتيَّة الإخصابيَّة ((قائماً على أساس محاولة الشاعر استعادة الماضي، وبعث ذكرياته حية في عالم القصيدة، ولأن الماضي لا يُبْعَثُ حياً، فإن المحاولة تبقى محكومة باليأس منذ الخطوة الأولى، ولكن الشاعر يبقى مصراً على ممارسة تفاصيل حلم يقظة على الرغم من إحساسه اليائس بالإخفاق))([1]).

((ومن هذا الفهم تبدو الرحلة معاينة للواقع، ومحاولة لتجاوز هذا الواقــع فــي الآونــة نفسها، إنها رحم يضم جنينين: أحدهما يحتضر وهو الطلل، الذي يمثل بقايا الديار التي طالتها يد الزمان التي لا تخطئ، وأما الآخر فإنه على النقيض من ذلك، إنه وعد بالفعل والحياة))([2]).

وتُؤَكِّدُ لوحة الرّحلة التَّالية للوحة الطَّلليَّة، ((مقومات الشد التي تربط اللوحة بــالأخرى، بوصفها رمزاً لرحلة الإنسان الذي يواجه صراعاً، لا سبيل من مواجهته، إلا أن التشبث بالحياة يدعوه إلى ذلك))([3]).

ويمكننا تلخيص الأفكار الْكُلِّيَّة، الخاصَّة بلوحة الرّحلة الجاهليَّة، فــي الرُّســوم البيانيَّــة، السَّابِرَةِ صُوَرَ الثُّنائيَّة الأموميَّة، وَتَمَظْهُرَاتِهَا الواقعيَّة، في الأُطُرِ الفنِّيَّــة الْمُقَوْلَبَــةِ، وَالتَّراكيــب الشِّعريَّة الْمُؤَسْطَــرَةِ؛ لغايات التَّوحُّد الجمعــيّ، وَالاستشراف النَّمائــيّ، وَالتَّنوير الإخصابــيّ، (ينظر: شكل "18").

---

1) الجادر، محمود: مدخلٌ إلى بنية القصيدة العربيَّة قبل الإســلام، مجلَّــة أبحــاث اليرمــوك، 6: 2/ 1988م، ص75.

2) مراشدة، علي عبد الحميد سليمان: بنية القصيدة الجاهليَّة ــ دراسةٌ تطبيقيَّةٌ في شعر النَّابغــة الذُّبيانــيّ ــ (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 1988م، ص163.

3) النُّعيميُ: الأسطورة في الشِّعر العربيِّ قبل الإسلام، ص274.

الْمَبْحَثُ الثَّالِثُ

صُوَرُ الثُّنَائِيَّةِ الأُمُومِيَّةِ فِيْ لَوْحَةِ الْمَطَرِ وَالسَّيْلِ

احتفى شعراء المعلَّقات بذكر المظاهر الإخصابيَّة، وَوَصْف الرَّحمات المائيَّة؛ لأهميَّتها في العقيدة الجاهليَّة، باعتبارها مادَّة الْخَلْقِ الأُولى للآلهة السَّماويَّة، وَسائر الْخَلائِقِ الأرضيَّة؛ فقداسة الماء تَكْمُنُ في أنَّهُ رَسُولُ الرَّحمة الإلهيَّة، من لدن الرَّبَّة الكونيَّة؛ الدَّالُّ على رِضَاهَا التَّامِّ عن كهنتها وَرهبانها، وَالْهُيَشِّرُ بحياةٍ خصيبةٍ تَغمُرُ القبيلة وَوديانها، في إِطَارِ النَّماء الأموميِّ العالميِّ، وَالتَّجدُّد الإخصابيِّ الكونيِّ.

وَيُشَكِّلُ الماء مظهراً من مظاهر الخصوبة الْمَنْشُوْدَة، الَّتي طالما بذل الشَّاعر دونها عبادته البكائيَّة، ضِمْنَ صَلَوَاتِهِ الاستسقائيَّة، كما أنَّه نِتَاجُ الرِّحلات الكهنوتيَّة الإخصابيَّة، الَّتي جاب الشَّاعر فيها الصَّحاري العربيَّة، مُتَجَشِّماً في سُبُلِهَا الْوَعِرَةِ عَنَاءً كبيراً، يفوق عَنَاءَ جميع الْمُرتَحِلِيْنَ، وَيَتَسَامَى بِعَذَابَاتِهِ على نَرْجِسِيَّةِ الْمُنْتَفِعِيْنَ؛ لتكون الرَّحمات المائيَّة السَّماويَّة، بمستوى التَّقْدِمَاتِ العباديَّة الكهنوتيَّة، والشَّعائر الطَّقسيَّة، الْمُؤَدَّاةِ في الْمُتَنَسَّكَاتِ الجاهليَّة.

الْمَطْلَبُ الأَوَّلُ: ثُنَائِيَّةُ الانْكِسَارِ وَالانْتِصَارِ فِيْ الإِنْعَامِ الْمَطَرِيِّ:

تبدَّت ثنائيَّة الانكسار والانتصار في غَيْرِ ترتيلةٍ شعريَّة، مُجَسِّدَةً قِيَمَاً دينيَّةً طقوسيَّةً، تُعَبِّرُ عن المنظور الكهنوتيِّ للإِنْعَامِ المطريِّ؛ فهو انتصار الكاهن الإخصابيُّ، وَاستلهام الشَّاعر الفنِّيُّ، لِوَاقِعٍ نَمَائِيٍّ فَرِيدٍ، وَتَجَدُّدٍ حَضَارِيٍّ مَجِيْدٍ، يَمْحُو صَفْحَةَ الانكسار الإنسانيِّ، وَيُبَدِّدُ مَظَاهِرَ الموت الطَّلليِّ.

وقد استبشر "امرؤ القيس" خَيْرَاً، حين تَبَصَّرَ دلائل النِّعمة المطريَّة، ممثَّلةً في تَنَزُّلِ الرَّحمات الأموميَّة السَّماويَّة؛ فأدَّى وصحبه طقوس الْحَمْدِ العباديَّة، وقال([1]):

[من الطَّويل]

أَصَاحِ تَرَى بَرْقَاً، أُرِيكَ وَمِيْضَهُ ... كَلَمْعِ الْيَدَيْنِ فِيْ حَبِيٍّ مُكَلَّلِ([2])

يُضِيءُ سَنَاهُ أَوْ مَصَابِيْحُ رَاهِبٍ ... أَمَالَ السَّلِيْطَ بِالذُّبَالِ الْمُفَتَّلِ([3])

1) الدِّيوان، ص59 ــ 61.

2) الوميض: اللَّمعان. اللَّمع: التَّحريك والتَّحرُّك. الْحَبِيُّ: السَّحاب الْمُتَرَاكِمُ.

3) السَّلِيْطُ: الزَّيت. الذُّبال: جمع ذبالة، وَهي الفتيلة.

قَعَدْتُ لَهُ وَصُحْبَتِــي بَيْنَ ضَارِجٍ	وَبَيْنَ الْعُذَيْبِ، بُعْــدَ مَا مُتَأَمَّلِــي([1])
عَلَىْ قَطَنٍ بِالشَّيْمِ أَيْمَــنُ صَوْبِهِ	وَأَيْسَرُهُ عَلَــىْ السِّــتَارِ فَيَــذْبُلِ ([2])
فَأَضْحَى يَسُــحُّ الْمَاءَ حَوْلَ كُتَيْفَةٍ	يَكُبُّ عَلَــىْ الأَذْقَانِ دَوْحَ الْكَنَهْبَلِ([3])
وَمَرَّ عَلَــىْ الْقَــنَانِ مِــنْ نَفَيَانِهِ	فَأَنْزَلَ مِنْهُ الْعُصْــمَ مِنْ كُلِّ مَنْزِلِ([4])

ويظلُّ الرَّفيق العابد حَاضِراً، في صورة الرَّحمات الأموميَّة المائيَّة؛ فَيُخَاطِبُــهُ الشَّــاعر دَاعِياً إِيَّاهُ لِتَشَوُّفِ الْبَرْقِ اللاَّمِعِ الْمُتَلأْلِئِ، في سَحَابٍ مُتَرَاكِمٍ، صار أعــلاه كالإكليــل لأســفله، ويصف الشَّاعر بَرِيقَهُ في سَحَابٍ مُتَبَسِّمٍ، مُشَبِّهَاً إِيَّاهُ بحركة الْيَدَيْنِ في لَمْعِهِمَا؛ وَيُحِيلُنَا السَّــحاب الْمُكَلَّلُ إلى صورة الرَّبَّةِ الكونيَّة، الَّتي يَعلُو رأسها الإكليل الأموميّ؛ فَيُبْدِعُ الشَّاعر خَيَالاً فَنِّيّــاً، يُصَوِّرُ المرأة المثال بحضورها الأسطوريّ، في السَّماء العشتاريَّة، وقد كَلَّلَ رَأْسَــهَا السَّــحاب الْمُثْقَلُ برحماتها المائيَّة؛ وَتَتِمُّ صورة التَّبسُّم عن الوجه الأموميّ الأبيض، الْمُتَمَظْهِرِ في التَّصوير الدِّينيِّ، عَقِبَ الرِّضَا الإلهيّ؛ كما تَشِي حركة الْيَدَيْنِ بِطَقْسٍ عباديّ، يُؤَدِّيْهِ الرُّهبان إِبَّــانَ تنــزُّل المطر الإلهيّ؛ حيث يرفعون الأَكُفَّ بالضَّرَاعَةِ للرَّبَّةِ الكونيَّة، في صورة انكسار العبد أمام قوى الْخَلْقِ الأموميَّة، كما يُوَظِّفُوْنَ الحركات عينها؛ لغايات: الْحَمْدِ، وَالشُّكْرِ، وَالثَّنَاءِ، الْمُوَجَّهَةِ جميعاً إلى إِلَهَةِ الْبُرُوْقِ؛ وَالْمُوْحِيَةِ بالإنْعَامِ المطريّ؛ والإخصاب التَّموي، ويمكننــا اســتكناه الأبعــاد الدَّلاليَّة للأصل "بَرَقَ"، من خلال المستوى المعجميّ؛ فَــ"الْبَارِقُ": ((سَحَابٌ ذُوْ بَرْقٍ... وَأَبْرَقَتِ النَّاقَةُ بِذَنَبِهَا، وَهِيَ مُبْرِقٌ ... أَيْ شَالَتْ بِذَنَبِهَا عِنْدَ اللِّقَاحِ ... وَبُرَاقٌ مَاءٌ بِالشَّامِ))([5])، وَيعتلــق "الْبَرْقُ" بالمرأة في أَبْهَجِ صورها الجماليَّة، وفي ذلك يقول "اللِّحْيَانِيُّ": ((امْرَأَةٌ إِبْرِيقٌ، إِذَا كَانَتْ بَرَّاقَةً. وَرَعَدَتِ الْمَرْأَةُ وَبَرَقَتْ أَيْ تَزَيَّنَتْ))([6])؛ ممَّا يدلُّ على رمزيَّة الْبَرْقِ الْفَنِّــيِّ، لِلْخِصْــبِ العالميِّ، الْمُتَبَدِّي في مثاليَّة الجمال الأنثويّ، وإخصابيَّة النَّاقة الأموميَّة، وَتَوَافُرِ الرَّحمات المائيَّة.

وتتلاحق الصُّور البصريَّة، الرَّامزة للتَّجلِّيات الأموميَّة الخيريَّة؛ فالضِّياء الأموميُّ يــتلألأ لِلرُّهْبَانِ الْمُتَرَقِّبِيْنَ، وَالْبَشَرِ الْمَحْرُومِينَ، إِيْذَاناً بالفرج القريــب، وَالتَّبــدِّي العــالميّ الخصــيب،

---

1) ضَارِجٌ وَالْعُذَيْبُ: موضعان.

2) الْقَطَنُ: جبلٌ. السِّتَارُ وَيَذْبُلُ: جبلان. الصَّوْبُ: المطر.

3) الكبُّ: إلقاء الشَّيء على وجهه. الذَّقَنُ: مجتمع اللَّحْيَيْنِ، وَالجمع الأذقان. الدَّوْحَةُ: الشَّجرة العظيمة. الْكَنَهْبَلُ: ضربٌ من شجر البادية.

4) الْقَنَانُ: اسم جبلٍ لبني أسدٍ. النَّفَيَانُ: ما يتطاير من قطر الماء. الْعُصْمُ: جمع أعصم، وهو الَّذي في إحدى يديه بياضٌ، من الأوعال وَغيرها. الْمَنْزِلُ: مَوْضِعُ الإِنْزَالِ.

5) ابن منظور: لسان العرب، مادَّة (برق).

6) نفسه، مادَّة (برق).

ويستحضر الشَّاعر الجاهليُّ لهذه الصُّورة، تشبيهاً دينيّاً مَحْضاً؛ فَيُشَبِّهُ لَمَعَانَ البَرقِ بِمَصَابِيحِ الرَّاهِبِ، الَّتي صُبَّ الزَّيْتُ على فَتَائِلِهَا؛ لِتُضِيءَ وتتوهَّج في ليل، يشهد حركات التَّذلُّل والتَّضرُّع العباديَّة؛ وَتُحيلُنَا الصُّورة السَّابقة إلى أجواء المعبد الأموميّ، حين يُقَدِّمُ الكهنة وَالرُّهبان شعائرهم الطَّقسيَّة، في حَضْرَةِ الدُّمى الوثنيَّة، الشَّاخِصَةِ في فِنَاءِ المعبد وَقُدْسِ أَقْدَاسِهِ، الْمُضَاءِ بفعل المصابيح الزَّيتيَّة، ولَعلَّ الإضاءة الصناعيَّة في هذا الْخَلْقِ الفنِّيِّ؛ تُوحِي بتحرُّك الشَّاعر الإخصابيّ؛ لاستجلاب الإشراق الأموميّ الكونيّ؛ ذلك أنَّ نُورَانيَّةَ الْخِصْبِ، مطلب الشَّاعر في سبيله نحو الانتصار، للفكرة الإحيائيَّة العالميَّة.

وَيُصَوِّرُ الشَّاعر قُعُودَهُ العباديَّ، بِرِفقَةِ صَحْبِهِ الْمُتَرَهِّبِينَ، وسائر جموع الْمُتَأَمِّلِينَ؛ لغاية التَّبصُّر في نِعْمَةِ التَّنزُّل، الْجَالِبَةِ إلى الطَّلل القبليِّ نِعْمَةً مائيَّةً، تَخَلَّقَتْ في الرَّحِمِ الأموميِّ السَّماويِّ، بَعْدَ عَظِيمِ تَرَقُّبٍ، وَطُولِ انْتِظَارٍ؛ وَيَشِي ذلكم القُعُودُ الْمَصْحُوبُ بالتَّأمُّل السُّكونيِّ بِطَقْسٍ عِبَادِيٍّ، يكون فيه العابد الجاهليُّ مُسْتَلَبَ الفِكْرِ وَالرُّوحِ، مُقَيَّدَ الحركة، أَمَامَ الأَلَقِ السَّماويِّ المنشود، للبوارق وَالرُّعود، وَالسَّحاب الأبيض الموْدود، حين تُشَكِّلُ العناصر الآنفة جميعاً، لوحة الإخصاب بِكُلِّ أَقَانِيمِهَا اللَّونيَّة، وَتَوَلِيفَاتِهَا الصَّوتيَّة، وَتَمَظْهُرَاتِهَا الحركيَّة؛ لتشهدَ بِجَلَالِ الرَّبَّة الكونيَّة، وَقَدَاسَةِ هِبَاتِهَا المائيَّة؛ فَالتَّأمُّلُ السُّكونيُّ ظَاهِرَةٌ عِبَاديَّةٌ، يُمَارِسُهَا الجاهليُّ الْمُتَرَقِّبُ للرَّحمة المائيَّة، في وَاقِعٍ مُشْتَمِلٍ بالانكسار؛ أَمَلاً في أنْ تشمل جميع الحيوات الأرضيَّة، بحركات التَّنزُّل الْمُلْتَجَّةِ بالانتصار.

وتنتشر السَّحائب الأموميَّة في السَّماء؛ لِتُغَطِّيَ رقعةً جغرافيَّةً واسعةً، تمتدُّ من جبل "قَطَنٍ" الواقع أيمن تلكم السَّحائب، حتَّى جبلي: "السِّتَارِ"، وَ"يَذْبُلَ"، الْمُتَمَوْضِعَيْنِ أيسرها؛ ممَّا يدلُّ على استجابة الرَّبَّة الكونيَّة، للصَّلوات الكهنوتيَّة، الْمُقَامَةِ في المحافل الدِّينيَّة الجاهليَّة، الْكَائِنَةِ على قِمَمِ الجبال العالية؛ فتكون تلكم الجبال الأموميَّة، أُولَى المواطن الْمَشْمُولَةِ بالرَّحمة المائيَّة؛ أمَّا المواضع الكائنة بينها، فلا بدَّ أن ينالها نصيبٌ من الإِمْطَارِ الأموميِّ الْمُخْصِبِ.

وينقل الشَّاعر تالياً بالصُّورة والصَّوت، أجواء الاحتفالات الشَّعائريَّة، بتنزُّل الرَّحمات المائيَّة، حين تبدأ حركات التَّنزُّل الإخصابيَّة، ممثَّلةً في تَسَاقُطِ الأمطار الْمُتَتَابِعَةِ، من السَّحائب الْكَائِنَةِ، في السَّماء السَّامِقَةِ، صَوْبَ أرضِ الأُمُومَةِ السَّاجِيَةِ؛ وَتَشِي حركة الإنزال بِالْحَرْثِ الجنسيِّ، الَّذي تتساقط فيه أَمْوَاهُ الذُّكُورَةِ صَوْبَ عُضْوِ الأُنُوثَةِ؛ لِيَكُونَ مُسْتَقَرُّهَا التَّخلُّقِيُّ، في الرَّحِمِ الأموميِّ؛ كما تُشِيرُ الحركة عينها إلى اضطلاع الرَّبَّة الكونيَّة، بِوَاجِبِ تَلْقِيحِ الأَحْيَاءِ الأَرْضِيَّةِ، ويكون ذلكم التَّلقيح الأموميُّ في وَقْتِ الضُّحَى؛ فيستمرُّ المطر الإلهيُّ في الانهمار بغزارة شديدة، وقد دلَّ الشَّاعر على المعنى السَّابق، من خلال توظيف الفعل المضارع "يَسُحُّ"؛ الْمُؤَكِّدِ دَيْمُومَةَ التَّنزُّل المائيِّ؛ كما يُعَبِّرُ مُسْتَهَلُّ الفعل الاستشرافيِّ؛ عن صَوْتِ المطر الْمُنَزَّلِ من السَّماء، في لَحْظَةِ عِنَاقِهِ الإخصابيِّ للأرض الأمِّ؛ ذلك أنَّ صَوْتَ السِّين "س" الصَّفيريِّ، يجلب

إلى الْخَيَالِ ضَجيجَ المطر الْمُنْهَمِرِ بِشِدَّة، وينطلق هذا الصَّوْتُ من الْمَخْرَجِ الأَسْنَانِيِّ، الْمُتَقَدِّمِ نسبيًّا، في الْمَدْرَجِ الصَّوْتِيِّ، للجهاز النُّطقيِّ؛ ليدلَّ على بداية فِعْلِ الإِنْزَالِ الإلهيِّ، للأَمْوَاهِ المطريَّة الْمُخْصِبَة، ويكون مُنْتَهَى الفعل بصوت الحاء "ح" الحلقيِّ الْمُضَعَّفِ؛ الَّذي يدلُّ على جُهُوْزِيَّةِ حركة الإنزال، وَيُؤَكِّدُهَا؛ حيث أَنَّ مخرجه النُّطقيَّ كَائِنٌ في أَقْصَى الْحَلْقِ، وفي ذلكم غَايَةُ الإدلال الصَّوْتيِّ؛ على الاستقرار المائيِّ؛ في الرَّحِمِ الأرضيِّ، وَتَسَرُّبِهِ من خلال مَسَامِ التُّربة إلى جَوْفِهَا الباطنيِّ؛ فَتُضْحِي خَزَّاناً مَائيّاً ضَخْمَاً؛ يَغْذُو الغطاء النَّباتيَّ الأرضيَّ، وَيَرْفُدُ العالَمَيْن: الإنسانيَّ والحيوانيَّ، بالماء الطَّاهِرِ النَّقيِّ؛ فسقوط المطر يكون من الأعلى إلى الأسفل، ومخارج أصوات الفعل الإخصابيِّ، تبدأ من أعلى السُّلَّمِ الْمَخْرَجِيِّ لأصوات العربيَّة إلى أدناه.

وَيُوَظِّفُ الشَّاعر الفعل المضارع "يَكُبُّ"؛ لغاية الإِدْلاَلِ على كَثْرَةِ الأَمْوَاهِ المطريَّة الْمُنْهَمِرَة، فتطال قَطَرَاتُهَا الأَنْقَانَ؛ الَّتي تُحِيْلُنَا – على الفور – إلى صورة الكاهن الحكيم، حين يُحَاوِلُ اسْتِشْعَارَ النِّعمة المائيَّة، الَّتي طَالَ انتظاره لها، وذلك من خلال وُقُوْفِهِ تَحْتَ الصَّوْبِ السَّماويِّ الْمُنْهَمِرِ؛ لِيَتَبَدَّدَ الانكسارالعالميُّ، وَيَتَحَقَّقَ الْوَعْدُ الإلهيُّ؛ فيضحي الحلم حقيقةً واقعيَّةً ملموسةً، يشهدها الكاهن في بَدَنِه، لا سيَّما على ذَقْنِه، وَيَتَحَسَّسُهُ على أغصان الأشجار الأموميَّة العظيمة، الْمُتَرَاقِصَةِ أوراقها؛ طَرَبَاً للبشائر النَّمائيَّة العميمة.

وَيَرْصُدُ الشَّاعر – في البيت التَّالي – آثار النِّعمة المائيَّة، على الأرض العربيَّة؛ فَيُؤَدِّي تَنَزُّلُ الأمطار بغزارة، على جبل "قَنَانٍ"، في ديار "بَنِي أَسَدٍ"؛ إلى إِرْغَامِ الْوُعُولِ المقدَّسة – الرَّامِزَةِ للإله الْمُذَكَّرِ "تمُّوز" – على النُّزول الى أَسْفَلِ الْجَبَلِ؛ خَشْيَةَ جَرَيَانِ المياه بشدَّةٍ قاتلة، وتدفُّق السُّيول بعظمة مُدَمِّرَة، وتبدأ الأمطار الْمُنْهَمِرَةُ بالتَّجمُّع في أُصُولِ الجبال والوديان الْمُحِيْطَةِ بها؛ لِتُشَكِّلَ فَصْلاً آخرَ، من ثنائيَّة الْخَلْقِ والتَّدمير، في العقيدة الأموميَّة الجاهليَّة.

ويقف "النَّابغة" على الأَجْوَاءِ الاحتفاليَّة، بالنِّعم المطريَّة، ويقول[1]:

[من الطَّويل]

أَصَاحِ تَرَى بَرْقَا أُرَاكَ وَمِيْضَهُ	يُضِيءُ سَنَاهُ عَنْ رُكَامٍ مُنَضَّدِ[2]
أَجَشَّ شَمَالِيَّاً كَأَنَّ رَبَابَهُ	أَرَاعِيلُ شَتَّى مِنْ قَلاَئِصَ أُبَّدِ[3]
تُكَرْكِرُهُ رِيْحٌ يَجُوْرُ بِصَوْتِهَا	وَتَعدِلُهُ أُخْرَى شَمَالٌ فَيَهْتَدِي[4]

1) الدِّيوان، ص31.

2) الرُّكام: السَّحاب المتراكم. مُنَضَّدٌ: جُعِلَ بعضه فوق بعض.

3) الأَجَشُّ: غليظ الصَّوْت. شماليّاً: نسبةً إلى ريح الشَّمال، ويكون مهبُّها من مطلع سهيل، إلى مطلع الثُّريَّا. الرَّباب: السَّحاب الأبيض. أَرَاعِيلُ: قطعانٌ متقدِّمةٌ. شتَّى: متفرِّقاتٌ. القلائص: النُّوق الفتيَّة. الأُبَّدُ: الشَّوارد.

4) تُكَرْكِرُهُ: تصرفه عن وجهته.

سَقَى دَارَ سُعْدَى حَيْثُ حَلَّتْ لَهَا النَّوَى   فَأُفْعِمَ مِنْهَا كُلُّ رِبْعٍ وَفَدْفَدِ[1]

وَيُحَاوِرُ "النَّابغة" رفيقه الرَّاهب، طَالِباً منه التَّأمُّل في الْبَرْقِ الأمومِيِّ، بِوَمِيضِهِ الْمُضِيءِ للسَّحائب الأموميَّة، الْمُتَرَاكِمَةِ بعضها فَوْقَ بعضٍ؛ ممَّا يُدْخِلُ البهجة إلى روحيهما الْمُعْتَلِجَتَيْنِ بالتَّفاؤُلِ وَالأَمَلِ؛ نَظَراً لاقتراب تحقُّق الخصوبة العالميَّة، في المرابع القبليَّة.

وَيُتْبِعُ الشَّاعر الصُّورة البصريَّة بأخرى صوتيَّة، ترصد أصوات الرُّعود الْمُدَوِّيَةِ، في الآفاق الأرضيَّة، والَّتي تُبَشِّرُ بِقُدُومِ الإنْعَامِ الْمَطَرِيِّ من نَاحِيَةِ الشَّمَالِ؛ وذلك بفعل الرِّياح الشَّماليَّة، الَّتي تهبُّ من مَطْلَعِ "سُهَيْلٍ"، إلى مَطْلَعِ "الثُّرَيَّا"؛ ممَّا يعني أنَّ النُّجوم الأموميَّة السَّماويَّة؛ تُسَاهِمُ بفعاليَّةٍ مُتَنَاهِيَةٍ؛ في أحداث التَّخلُّق والإخصاب الكونيَّة، ثُمَّ يُشَبِّهُ الشَّاعر السَّحائب البيضاء؛ الْمُشِيْرَةَ إلى الْوَجْهِ الأموميِّ الأَبْيَضِ، بقطعان النِّياق الْفَتِيَّةِ؛ لِيُؤَكِّدَ العلاقة الأسطوريَّة، بَيْنَ النَّاقة المقدَّسة، وَالإخصاب الأموميِّ المائيِّ، في العقيدة الجاهليَّة.

وتتلاعب الرِّياح في تكلم السَّحائب؛ فيصف الشَّاعر حركتها، حين تصرفها عن وجهتها؛ لتقومَ رياح الشَّمال تالياً، باستدراجها نحو الوجهة الصَّحيحة، وقد دلَّ الشَّاعر على تكلم الحركات التَّعاقبيَّة، بِوَسَاطَةِ الفعل المضارع "تُكَرْكِرُ"؛ الَّذي يُرَسِّخُ "أكرونولوجيَّة" الحركة السَّحابيَّة؛ بفعل قوَّة الرِّياح الأسطوريَّة، وذلك من خلال تَعَاقُبِ صوتي الكاف "ك"، وَالرَّاء "ر"، الْمُتَّسِمَيْنِ بالانفجاريَّة، وَالجهريَّة، وَالتِّكراريَّة، على الصَّعيد التَّوصيفيِّ لأصوات العربيَّة، وتهتدي السَّحائب إلى الأرض الَّتي تستحقُّ ورهبانها الْمُخْبِتِيْنَ، تَحَرُّكَهَا الإحيائيَّ، وَإِمْطَارَهَا الإخصابيَّ؛ لِتَنَاهِي قَدْرِ تقدماتهم العباديَّة، وَارتفاع شَأْنِ شعائرهم القربانيَّة.

وتسقي السَّحائب ديار "سُعْدَى" ـــ رئيسة كاهنات المحفل الدِّينيِّ الأموميِّ ـــ ويشمل فعل السِّقاية الإلهيَّة جميع المرابع والمنازل، الْمُتَمَوْضِعَةِ في نِطَاقِ حدودها الجغرافيَّة، وسيطرتها الاجتماعيَّة، وحمايتها الكهنوتيَّة، وقد وَظَّفَ الشَّاعر لغاية تبيان الحركة المائيَّة، للأمطار الْهَاطِلَةِ من عَلٍ، الفعل الماضي "سَقَى"، الْمُسْتَهَلَّ بصوت السِّين الصَّفيريِّ "س"؛ الدَّالَّ على مُبْتَدَأ السُّقوط وَصَخَبِهِ، الَّذي يَعكِسُ من النَّاحية المعنويَّة؛ وَفْرَةَ النِّعم المائيَّة، ويلي صَوْتَ السِّين الصَّفيريَّ، ذي المخرج الأسنانيِّ، صَوْتُ القاف "ق" اللَّهَوِيُّ، الْمُتَمَوْضِعِ مَخْرَجُهُ في مكانٍ خفيضٍ، من السُّلَّمِ المخرجيِّ لأصوات العربيَّة؛ وَيُشِيرُ إلى وَقْعِ الأمطار الْمُخْصِبَةِ، على الأرض المقدَّسة؛ أمَّا صوت الألف الْهَاوِي؛ فَيَشِي بدلالة امتداد الرَّحمة المائيَّة، وَاتِّساع رُقْعَتِهَا الإخصابيَّة، من النَّاحية الجغرافيَّة.

---

1) النَّوى: البعد. أُفْعِمَ: مُلِئَ. الْفَدْفَدُ: الْفَلاَةُ.

وترمز "سُعْدَى" إلى الحياة الرَّبيعيَّة، بسائر تَمَظْهُرَاتِهَا الحياتيَّة؛ فَـ"السَّوَاعِدُ": ((مَجَارِيْ الْمَاءِ إِلَىْ النَّهْرِ أَوْ الْبَحْرِ ... وَالسَّعِيْدُ: النَّهْرُ الَّذِيْ يَسْقِي الأَرْضَ بِظَوَاهِرِهَا ... وَالسَّعْدَانُ: شَوْكُ النَّخْلِ ... وَنَبْتٌ ذُوْ شَوْكٍ ... وَالسَّعْدَانُ: بَقْلٌ لَهُ ثَمَرٌ مُسْتَدِيْرٌ مُشَوَّكُ الْوَجْهِ إِذَا يَبِسَ سَقَطَ عَلَى الأَرْضِ مُسْتَلْقِياً، فَإِذَا وَطِئَهُ الْمَاشِي عَقَرَ رِجْلَهُ شَوْكُهُ، وَهُوَ مِنْ خَيْرِ مَرَاعِيْهِم أَيَّامَ الرَّبِيْعِ، وَأَلْبَانُ الإِبِلِ تَحْلُو إِذَا رَعَتِ السَّعْدَانَ لأَنَّهُ مَا دَامَ رَطْبَاً حُلْوٌ يَتَمَصْمَصُهُ الإِنْسَانُ رَطْبَاً وَيَأْكُلُهُ))([1])؛ وَيُوْحِي ذلكم الطَّرح المعجميُّ؛ باضطلاع ربَّة السَّعادة الكونيَّة؛ بواجبات الإمْدَادِ المائيِّ؛ للتَّبدِّيات النَّباتيَّة وَالحيوانيَّة، الَّتي تُسْهِمُ ــ بدورها ــ في رَفْدِ القيم النَّمائيَّة العالميَّة.

أمَّا على الصَّعيد الدِّينيِّ؛ فقد أطلق العرب مُسَمَّى "السَّعِيْدَة" على: ((بَيْتٍ كَانَ يَحُجُّهُ رَبِيْعَةُ فِيْ الْجَاهِلِيَّةِ))([2])، كما أنَّ "سَعْدَاً" يُمَثِّلُ في عقائد "الجاهليِّين" صَنَمَاً وَثَنِيَّاً، ((كَانَتْ تَعْبُدُهُ هُذَيْلٌ فِيْ الْجَاهِلِيَّةِ))([3])، وَتَعْتَلِقُ بعض المشتقَّات اللَّفظيَّة للجذر "سعد"، بالرُّموز الأموميَّة الكونيَّة؛ فقد أطلق العرب مُسَمَّى "السَّعِيْدَة" أيضاً، على الحمامة الرَّامِزَة للأمِّ الكبرى([4])، ولا يمكن أن نُغْفِلَ ذِكْرَ الكواكب العشرة، الَّتي سَمَّاهَا العرب قديما بِـ"السُّعُوْدِ"([5])؛ لما لها من علاقة وطيدة، بالتَّجلِّيات الأموميَّة السَّماويَّة، ويرتبط الجذر بدلالة الاستدارة الْوَرْدِيَّةِ أو السَّوْدَاوِيَّةِ، حَوْلَ حَلَمَةِ الثَّدْيِ الأنثويِّ، وَالْمُسَمَّاةِ بِـ"السَّعْدَانَة"([6]).

وإجمالاً؛ فإنَّنا نستبين من تقليبات الأصل "سعد" دلالتي: الْعَوْنِ، وَالْمُسَاعَدَةِ، من لدن الرَّبَّة الكونيَّة، الْمُعِيْنَةِ رهبانها "الجاهليِّين"، على تَجَاوُزِ الكوارث العظيمة الَّتي حَلَّتْ بأرضهم، ممثَّلة في الْقَحْلِ، والْمَحْلِ؛ وذلك من خلال إِمْدَادِهَا المائيِّ الإخصابيِّ؛ للحيوات الكونيَّة كافَّةً.

وهكذا؛ فإنَّنا نتَّفق مع الرَّأي القائل برمزيَّة "سعاد" ــ في الشِّعر الجاهليِّ ــ ((للربيع، وما يتبع الربيع من سعادة وبلهنية عيش، ويغلب أن يذكر الشعراء سيدة الربيع يوم يشتد بهم القلق، فيبكون عليها كما يبكي المرء على سعادة قد ولت))([7]).

ويستمتع "لبيد" بِوَصْفِ الْهِبَةِ الأموميَّة المائيَّة، حين يقف وخلانه متأمِّلين بَشَائِرَهَا الأوَّليَّة، المتبدِّية في الآفاق السَّماويَّة، فيقول([8]):

---

1) ابن منظور: لسان العرب، مادَّة (سعد).

2) نفسه، مادَّة (سعد).

3) نفسه، مادَّة (سعد).

4) ينظر: نفسه، مادَّة (سعد).

5) ينظر: نفسه، مادَّة (سعد).

6) ينظر: نفسه، مادَّة (سعد).

7) عبد الرَّحمن: الصُّورة الفنِّيَّة في الشِّعر الجاهليِّ في ضوء النَّقد الحديث، ص151.

8) الدِّيوان، ص29 ــ 31.

[من المنسرح]

يَا هَلْ تَرَى الْبَرْقَ بِتُّ أَرْقُبُــــهُ	يُزْجِي حَبِــيًّا إِذَا خَــبَا ثَقَبَــا([1])
قَعَدْتُ وَحْــدِي لَهُ؛ وَقَــالَ أَبُــوْ	لَيْلَى: مَتَى يَغْتَــمِنْ فَقَدْ دَأَبَــا([2])
كَأَنَّ فِيْــــهِ لَمَّا ارْتَفَـــقْتُ لَــهُ	رَيْطَاً وَمِرْبَــاعَ غَانِــمٍ لَجِبَــا([3])
فَجَادَ رَهْوَاً إِلَى مَدَاخِلَ، فَالصُّحْــ	ــرَةِ، أَمْسَتْ نِعَــاجُهُ عُصَبَــا([4])
فَحَذَّرَ الْعُصْمَ، مِنْ عَمَايَةَ لِلسَّهْــ	ــلِ، وَقَضَّــى بِصَاحَــةَ الأَرَبَا([5])
فَالْمَــاءُ يَجْلُــو مُتُونَــهُنَّ كَــمَا	يَجْلُو التَّلاَمِــيذُ لُؤْلُــؤَاً قَشِــبَا([6])

وَيُخَاطِبُ الشَّاعر رفيقه العابد، مُوَظِّفَاً أداة النِّداء؛ لِشَدِّ انتباهه وَإِدْرَاكِهِ؛ ليستمعَ للقول الكهنوتيِّ الْفَصْلِ؛ فيستفهمَ عن وَاقِعِ السَّماوات الَّذي يُبْصِرُهُ، أَهُوَ حقيقةٌ ملموسةٌ، أَمْ مُجَرَّدُ خَيَالٍ عَابِرٍ ؟! وكأنَّ الشَّاعر يريد التَّثَبُّت ممَّا يرى، بعد أن طال انتظاره للرَّحمة المائيَّة، ويتجلَّى حينئذٍ التَّصوير البصريُّ، للواقع الإخصابيِّ السَّماويِّ، الْمُتَمَظْهِرِ في وَصْفِ الْبَرْقِ الأموميِّ، الْمُبَشِّرِ بِقُرْبِ تَنَزُّلِ الإِنْعَامِ المائيِّ؛ ذلك أَنَّهُ يَسُوْقُ السَّحائب الأموميَّة وراءه؛ أمَّا أحواله النُّورانيَّة؛ فتتباين بَيْنَ السُّكُوْنِ وَالإِضَاءَةِ.

وَيَجثُو الشَّاعر على رُكْبَتَيْهِ، ثُمَّ يقعد لغايتي: الْحَمْدِ، وَالثَّنَاءِ، الْمُوَجَّهَيْنِ لربَّة الْخِصْبِ وَالنَّمَاءِ، على هذه البركات المائيَّة العظيمة الَّتي يُعَايِنُهَا، ويستبشر الْخَيْـرَ بِقُـدُوْمِهَا، وَيُصَـرِّحُ الرَّفيق الرَّاهب "أبو ليلى": أَنَّ سُكُونَ الْبَرْقِ اللاَّمِعِ، ما هو إلاَّ بشير لمعانٍ جديدٍ؛ يُوْحِي بِخِصْبٍ فَرِيدٍ.

وَيَرْتَفِقُ الشَّاعر مُسْتَمْتِعَاً بهذا المنظر الإخصابيِّ، ويستحضر خياله الكهنوتيُّ، صـورةً نمائيَّةً تاليةً للتَّنَزُّل المائيِّ؛ فهو يستعجل الإمداد الإلهيَّ المطريَّ؛ لتبديد الانكسار الطَّلليِّ، وقد شَبَّهَ ــ في ذلكم السِّيَاق التَّصويريِّ ــ صَوْتَ الرَّعْدِ الْمُدَوِّي، بِصَوْتِ الأَغْنَامِ الْمَقْسُوْمَةِ، حين تشتاق الأمَّهات لأولادها، مُصْدِرَةً أصوات الْحَنِيْنِ.

---

1) أَرْقُبُهُ: أَرْصُدُهُ. يُزْجِي: يَسُوقُ. الْحَبِيُّ: السَّحاب المرتفع المتقدِّم. خَبَا: سَكَنَ. ثَقَبَ: أَضَاءَ.

2) يَغْتَمِنْ: يسكنْ.

3) ارتفقت له: أيْ اتَّكأت له على مرفقي. رَيْطٌ: ملابس ليست بملفَّقة. المرباع: ربع الغنم، الَّذي يجعل لصاحب الجيش. اللَّجِبُ: الجيش كثير الصَّوْتِ.

4) جاد: أيْ أمطر جوداً، والجود: الواسع من المطر، الَّذي يُرْضِي أهله، وَهو سَاكِنٌ. رَهْوٌ: سَـاكِنٌ. عُصَبَاً: قطعاً. الْمَدَاخِلُ: ثماد قريبة من جبل "الرَّيَّان". الصُّحْرَةُ: كلُّ أرضٍ انفتقت عنها الجبال، فبرزت.

5) صاحة: جبل. الأرب: الحاجة.

6) متونهنَّ: متون البقر. التَّلاميذ: غلمان الصَّاغة. الْقَشِبُ: الجديد.

ويبدأ الإمطَارُ الإلهيُ للأرض المقدّسة؛ فَيُعَبِّرُ الشّاعر عن هذه اللّحظة المصيريّة، من خلال الفعل "جَادَ"، الْمَبْدُوْءِ بصَوْتِ الجيم "ج" الانفجاريّ؛ الدّالّ على تَفَجُّرِ الرّحمات المائيّة؛ من السّحائب الأموميّة، وقد شَمِلَ الْهَطْلُ في مرحلة التّنزّل الأُوْلَى، سُفُوْحَ الهضاب الْمُشْرِفَةِ على جبل "الرّيّانِ" الأموميّ، الْمُرْتَبِطِ بالجذر اللّغويّ "روى"؛ من حيث معاني الارتواء المائيّ وَالشّبقيّ([1])، كما شملت الأمطار أودية المرتفعات، الْمُتَحَوْلِقَةِ حَوْلَ الْجَبَلِ الأموميّ المذكور آنفاً؛ ممّا يدلُّ على أنّ الأماكن المرتفعة؛ أهلٌ لهذا الإخصاب السّماويّ؛ بِفِعْلِ العبادات الاستسقائيّة، الّتي أَقَامَتْ شَعَائِرَهَا الطّبقة الكهنوتيّة، في الْمُتَنَسَّكَاتِ الجبليّة الجاهليّة.

وقد أدّى المطر الْمُنْهَمِرُ بغزارةٍ؛ إلى نزول الوعول الرّامزة للإله "تمّوز"، واستقرارها في أسفل جبل "عَمَايَةَ" بأرض "البحرين"، وتحرّكها في وديانه على شَكْلِ جماعاتٍ مُتَعَاقِبَةٍ، وقد جسّد الشّاعر هذه الحركة الحيوانيّة، من خلال الفعل "حَذَّرَ"، الْمُنْتَهِي بصوت الـرّاء "ر" التّكراريّ؛ الدّالّ على تَكَرُّرِ حَدَثِ النُّزُولِ؛ بِفِعْلِ تَعَاقُبِ الجماعات الحيوانيّة، ويستصحب النّزول الحيوانيُّ، التّنزّل المائيَّ؛ الْمُبَشِّرُ بِالْخَيْرِ الأموميّ العميم، لجميع المرابع الْمُحِيْطَةِ بالجبل المقدّس.

ويصف الشّاعر وَجْهَاً آخرَ من أَوْجُهِ الأمومة الرّحيمة، حين تُطَهِّرُ الأَمْوَاهُ الإلهيّة ظُهُوْرَ الْوُعُولِ؛ فتزيدها نقاءً، وصفاءً، وبياضاً، وَيُعَدُّ هذا التّطهُّر الحيوانيُّ، بدايةً لتطهيرٍ أموميٍّ أكبرَ، سيشمل الأرض وَقُطَّانَهَا، في المجال الزّمنيّ القريب، وقد شَبَّهَ الشّاعر الفعل التّطهيريّ للوعول المقدّسة، بِجَلْوِ الْغِلْمَانِ العاملين لدى الصّاغة، اللّآلِئَ العشتاريّة الْمُبَجَّلَةَ؛ وَتُجَسِّدُ الصُّورة بكلّيّتها انتصاراً إخصابيّاً كهنوتيّاً، لقيم الحياة الأموميّة، في سائر الآفاق الكونيّة.

وَتُشَارِكُ "هُرَيْرَةُ" المثاليّة ــ كاهنة الأمّ الكونيّة، في معابدها الوثنيّة ــ الشّاعر الكاهن، وجمهور الرُّهبان الْمُخْبِتِيْنَ، احتفاليّتهم الطّقسيّة، إِبَّانَ تَنَزُّلِ الرّحمات المائيّة، يقول "الأعشى"([2]):

[من البسيط]

قَالَتْ هُرَيْرَةُ لَمَّا جِئْتُ زَائِـرَهَا:	وَيْلِي عَلَيْكَ، وَوَيْلِي مِنْكَ يَا رَجُلُ
يَا مَنْ يَرَى عَارِضاً قَدْ بِتُّ أَرْقُبُهُ	كَأَنَّمَا الْبَرْقُ فِيْ حَافَاتِهِ الشُّـعَلُ([3])
لَهُ رَادِفٌ، وَجَـوْزٌ مُفْأَمٌ عَمِـلٌ،	مُنَطَّقٌ بِسِجَالِ الْمَـاءِ، مُتَّصِلُ([4])
لَمْ يُلْهِنِي اللَّهْوُ عَنْهُ حِينَ أَرْقُبُهُ،	وَلاَ اللَّذَاذَةُ مِنْ كَأْسٍ، وَلاَ الْكَسَلُ

1) ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادّة (روى).

2) الدّيوان، ص150، 151.

3) العارض: السّحاب المعترض.

4) الرّادف: السّحائب الّتي تتبع العارض. جَوْزٌ: وسط. مُفْأَمٌ: ممتلئٌ بالماء. عَمِلٌ: دائم البريق.

فَقُلْتُ لِلشَّرْبِ فِيْ دُرْنَى وَقَدْ ثَمِلُوا: شِيمُوا، وكَيْفَ يَشِيْمُ الشَّارِبُ الثَّمِلُ(1)
بَرْقَاً يُضِيءُ عَلَىَ الأَجْزَاعِ مَسْقَطُهُ، وَبِالْخَبِيَّةِ مِنْهُ عَارِضٌ هَطِلُ(2)

وتجتاح مشاعر الخوف والقلق الكاهنة المثاليّة "هُرَيْرَةَ"؛ لِفُرْطِ ما اعترى الشّاعر من الهمّ والغمّ، وَاخْتَلَجَ قلبه من مَرَارَةِ الأَلَمِ؛ فتبدّى على جسمه الضّعْفُ وَالْهُزَالُ؛ نتيجة الإِغْرَاقِ في التّفكير القتّال، وَاغْرِوْرَاقِ عَيْنَيْهِ بِالدَّمْعِ السَّيَّالِ، والانقطاع عن لَذَائِذِ الحياة وَالآمال، مِن: نَوْمٍ هَانِئٍ، وَطَعَامٍ طَيِّبٍ، وَمَشْرَبٍ حَسَنٍ؛ لغايتي: التّعبُّد الشّعائريّ؛ وتقديم طقوس الولاء الكهنوتيّ، للحضور الأموميّ الكونيّ.

وترمز "هُرَيْرَةُ" في الشّعر الجاهليّ، إلى الخصوبة الكونيّة، في غَيْرِ مَظْهَرٍ من مظاهرها العالميّة؛ فتدلُّ تقليبات المادّة "هرر" على أصوات الغنم والإبل الْمَدْعُوَّةِ إلى الْعَلَفِ؛ كما تدلُّ على الصّوت المسموع عند حَلْبِهَا(3)، وتقترن التّقليبات نفسها، بالتّجلّيات الأموميّة السّماويّة؛ ذلك أنَّ ((الْهِرَّارَانِ: نَجْمَانِ؛ قَالَ ابْنُ سِيدَةَ: الهَرَّارَانِ النَّسْرُ الْوَاقِعُ وَقَلْبُ الْعَقْرَبِ ...))(4)؛ وبذلك يرتبط الجذر اللّغويّ في طَرْحِهِ العام، بالتّمثيل النّجميّ الأموميّ، وَالتّرميز النّسريّ الأسطوريّ، الْمُتَجَذِّرِ في الموروث الدّينيّ السّاميّ، الْمُصَوَّرِ على جدران المعبد العشتاريّ.

وتبدو "هُرَيْرَةُ" في رأي الدّكتور "نصرت عبد الرّحمن": ((رمزاً للحياة اللاهية التي تتمثّل في القيان والشراب والجنس))(5)، مُضَافَاً إلى القيم التّرميزيّة السّابقة، رَمْزِيَّتَهَا للخصوبة الكونيّة كما رأينا آنفاً.

وَيُصَوِّرُ الشّاعر تالياً حركات التّدلّل والإغراء، الّتي انمازت بها المرأة المثاليّة، وذلك حين يهمُّ بمغازلتها؛ فَتُبْدِي شيئاً من التّمنّع المرغوب، الّذي يُخْفِي وَرَاءَهُ، رَغْبَةً شهوانيّةً جَامِحَةً، في الاتّحاد بالمقابل الذّكريّ الكهنوتيّ؛ إِمْعَانَاً في عبادة الجنس وَالإخصاب، الْمُقَدَّمَةِ لربّة اللّذائذ الإنسانيّة، وَالخصوبة العالميّة.

وَتُشَارِكُ الكاهنة المثلى رئيسها الكاهن، فعلي: التّأمّل، وَالتّرقّب، للرّحمة المائيّة، وينقل الشّاعر لنا وقائع تلكم المشاركة العباديّة، من خلال الصّورة البصريّة، الّتي تجمع بَيْنَ الأمّ الرّاهبة والأب الكاهن، في إطَارِ الزّوجيّة الكهنوتيّة الإنسانيّة، الّتي تُشَاكِلُ الزّوجيّة الإلهيّة الأزليّة، ممثّلةً في الإلهَيْن "تمّوز ــ عشتار"؛ فيرصد الكاهنان الأموميّان السّحائب المطريّة،

---

1) دُرْنَى: موضعٌ باليمامة. شيمُوا: انظروا البرق، وَقَدِّرُوا أين يُمْطِرُ. الثّمِلُ: السّكران.

2) الأجزاع، جمع جزع: منعطف الوادي. الْخَبِيَّةُ: موضعٌ بَيْنَ الكوفة وَالشّام.

3) ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادّة (هرر).

4) نفسه، مادّة (هرر).

5) الصّورة الفنّيّة في الشّعر الجاهليّ في ضوء النّقد الحديث، ص154.

الْمُتَقَاطِرَةَ صَوْبَ هَدَفِهَا الطَّلليِّ، كما يستبشران خَيْراً برؤية البروق الأمويَّة؛ الدَّالَّة على عِظَم الخيرات المائيَّة الْمُنْتَظَرَة، ويستحضر الشَّاعر ــ في هذا المقام ــ صورة النَّار المقدَّسة، مُشَبِّهاً البروق المضيئة في تَلأْلُئِهَا، بمشاعلَ ناريَّةٍ ملتهبة، تَحُفُّ السَّحائب الْمُثْقَلَةَ، بِـالأَمْوَاهِ الْقُدْسِـيَّةِ الْمُخْصِبَةِ؛ ممَّا يدلُّ على أهميَّة البوارق الأمويَّة، في أفعال السُّقيا الإلهيَّة، للعــوالم الأرضـيَّة، إضافةً إلى خصوصيَّة النَّار في طقوس "الجاهليِّين" الاستسقائيَّة([1]).

وَيُصَرِّحُ الشَّاعر علانيةً، بوظيفة المرأة الْمُخْصِبَةِ، من خلال تشبيه السَّحائب الْمُمْطِـرَةِ، بالمرأة الْمُنْتَطِقَةِ؛ لغاية القيام على شؤون بيتها، وَيُشِيْرُ انتطاق المرأة في صورتها الواقعيَّة؛ إلى تَجَهُّزِ الرَّبَّة الكونيَّة؛ للقيام بِشُغْلِهَا الإخصابيِّ، وَوظيفتها الإحيائيَّة، في صورتها المثاليَّة.

وَتُوَاصِلُ الكاهنة تَحْصِيلَ لَذَّتِهَا، وَإِشْبَاعَ غَرِيزَتِهَا، والاستمتاع في لَهْوِهَا، مــع الكــاهن الْوَدُودِ، في ليلة الإخصاب المنشود؛ فاللَّهو العباديُّ مطلوبٌ، مع الرَّجل الشَّبِقِ الْمَحْبُوْبِ؛ لِـدَفْعِ الأَذِيَّةِ وَالْكُرُوْبِ، وَتَوَاصُلُ العشق الكهنوتيِّ، ما هو إلاَّ محاكاةٌ بشريَّةٌ للعشق الإلهيِّ، الَّذي جرت وقائعه الأسطوريَّة في الزَّمن الْغَابِرِ؛ ويعني ذلكم التَّواصُل ــ بالضَّرورة ــ استمراريَّة الخيريَّة، على صعيد البركات المائيَّة الإلهيَّة، كما أنَّ تصعيد العبادة الجنسيَّة، يُقَابَلُ بتصعيدٍ أمــوميٍّ فــي قوى الإخصاب الكونيَّة، وَيَمْتَزِجُ طَقْسُ الزَّواج الإلهيِّ، بِطَقْسِ الشَّراب القداسيِّ، في ليلة الرَّحمة والغفران، وَتَنَزُّلِ البركة والرِّضوان، وَيُوَجِّهُ الشَّاعر حينئذٍ نداءه للعبَّاد السُّكارى؛ بغية دعــوتهم لتشوُّف البروق الأمويَّة الْمُضِيْئَةِ، وتقدير المساحة الجغرافيَّة الْفَسِيْحَةِ، الْمَشْمُوْلَةِ برعاية أَوَائِـلِ الأمطار الإلهيَّة، لكنَّه يستدرك الموقف بمساءلة نفسه، عن جدوى هذا النِّداء، مع قــومٍ أَذْهَبَـتِ الْخَمْرَةُ عقولهم، وَأَعْمَتْ بصائرهم وَأبصارهم.

وإذا ما انتقلنا إلى "عبيد"؛ أَلْفَيْنَاهُ يقف بكثرة؛ على المظاهر الإخصابيَّة المطريَّة؛ فَها هــو ذا يَرْقُبُ الرَّحمة الأمويَّة، في مختلف مراحلها التَّشكُّليَّة، فيقول([2]):

[من البسيط]

يَا مَنْ لِبَرْقٍ أَبِيــتُ اللَّــيْلَ أَرْقُبُــهُ	مِنْ عَارِضٍ، كَبَيَاضِ الصُّبْحِ لَمَّاحِ([3])
دَانٍ مُسِــفٍّ فُوَيْــقَ الأَرْضِ هَيْدَبُهُ	يَكَادُ يَدْفَعُــهُ مَــنْ قَــامَ بِالــرَّاحِ([4])

1) ينظر: أبو سويلم: مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشِّعر الجاهليِّ، ص135 ــ 140؛ ينظر: أبو ســويلم، د.أنور: الحياة العربيَّة من الشِّعر الجاهليِّ، مكتبــة نهضــة مصــر بالفجَّالــة، القــاهرة، مصــر، (د.ت)، ص334 ــ 338.

2) الدِّيوان، ص45.

3) العارض: السَّحاب المعترض في السَّماء. لمَّاح: لمَّاع لشدَّة بياضه.

4) دانٍ: قريبٌ. الْمُسِفُّ: القريب من الأرض. الْهَيْدَبُ: السَّحاب المتدلِّي على الأرض. الرَّاح: الكفُّ.

يَنْزَعُ جِلْدَ الْحَصَى، أَجَشُّ مُبْتَرِكٌ   كَأَنَّــهُ فَاحِـصٌ أَوْ لاَعِـبٌ دَاحِ([1])

وَيَصِفُ الشَّاعر في لحظات التَّرقُّب السَّعيدة، للعطف الأموميّ الكبير، لمعان البرق الَّذي يُضيِءُ الْمُتَنَسِّكَاتِ الأرضيَّة، في الأجواء اللَّيليَّة، كما يصف السَّحائب الأموميَّة، مُشَبِّهَاً بياضــها ببياض الصُّبح؛ فالسَّحاب الأبيض معادلٌ موضوعيٌّ، للصُّبح الأموميّ المنشود، الَّذي يُمَثِّلُ الوجه الأموميَّ الأبيض، في أجْمَلِ صُوَرِهِ؛ حيث تتمُّ بدايات التَّخلُّق في اللَّيْلِ الْمُظْلِمِ؛ وَمَــا إِنْ يُشْــرِقُ الصُّبح بأنواره الإلهيَّة؛ حتَّى تكون مظاهر الْخَلْقِ الكونيّ؛ قد أخذت طريقها إلى الاكتمال؛ ممَّــا يعنى انتصاراً إخصابيّاً فنيّاً، في مقابل الانكسار العالميّ؛ بسبب الموت الطَّلليّ.

وتقترب السَّحائب البيضاء من الأرض الأُمّ؛ لتشملها وَتَطَّانها بِالْعَطْفِ، وَالرَّأْفَةِ، وَالْبَرَكَةِ؛ فيتدلَّى بعضها لدرجةٍ، يكاد الواقف فيها أن يدفعها بكفِّ يده؛ وهذا يُؤَكِّدُ أَنَّ الشَّاعر يُؤَدِّي عباداته التَّأمُّليَّة؛ وطقوس الحمد الكهنوتيَّة؛ على قِمَّةِ إحدى المعابد الأموميَّــة، الْكَائِنَــةِ فَــوْقَ مَقَامَاتِهَــا الجبليَّة.

ويقف "زهير" على ثنائيَّة الانكسار والانتصار، في معرض مَدْحِهِ لِسيِّدِ قَوْمِهِ وَفارســهم "هرم بن سنان"، فيقول([2]):

[من الطَّويل]

يَطِيبُ لَهُ، أَوْ افْتِرَاصٍ بِسَيْفِهِ،   عَلَى دَهَشٍ فِيْ عَارِضٍ مُتَوَقِّدِ([3])

وَيُشَبِّهُ الشَّاعر الجاهليُّ السَّيِّد الكاهن ــ في مَقَامِ حِيَازَتِهِ على رُبْعِ الْغَنِيمَةِ، إِبَّانَ المعركة المصيريَّة الْفَاصِلَةِ، الَّتي جمعت بَيْنَ العُبَّاد المخلصين والعصاة المذنبين ــ بالسَّحابة الْمُعْتَرِضَــةِ في الأُفُقِ، كما يُشَبِّهُ لمعان السُّيوف والرِّماح في ساحة المعركة، بِوَمِيْضِ البروق الْمُضِيئَةِ بِشِدَّةٍ؛ فتطهير الأرض من الثُّلَّةِ الْفَاسِقَةِ، خَيْرُ سَبِيْلٍ لاستعادة الخصوبة المائيَّة الْغَائِبَةِ.

وَيُصَوِّرُ "الحارث بن حِلِّزة" وَقْعَ سيوف مقاتلي قبيلته، على رِقَابِ الأعداء، مُوَظِّفَاً أَقَانِيْمَ: الصَّوْتِ، وَاللَّوْنِ، وَالْحَرَكَةِ، قَائِلاً([4]):

---

1) ينزع: يكسر. جلد الحصى: الحصى الصلب. أجشُّ: صوت المطر الشَّديد. داحِ: اللاَّعب بالمــدحاة، وهــي خشبةٌ تُشْبِهُ المسحاة، يقذف بها الصَّبيُّ، فتجحف ما في طريقها.

2) الدّيوان، ص24.

3) يطيب له: أيْ الرُّبع الَّذي أخذه. الافْتِرَاصُ: الضَّرب وَالقطع. الدَّهَشُ: العجلة.

4) الدّيوان، ص43.

[من الكامل]

وَحَسِبْتُ وَقْعَ سُيُوفِنَا بِرُؤُوسِهِمْ   وَقْعَ السَّحَابَةِ بِالطِّرَافِ الْمُشْرَجِ([1])

فَيُصَوِّرُ الشَّاعر حَرَكَةَ السُّيوف الْقَاتِلَةِ، حين تَفْصِلُ رِقَابَ الأعداء عن أجسادهم، الَّتي تُقَطَّعُ هي الأخرى إلى أَوْصَالٍ مُتَفَرِّقَةٍ؛ بِفِعْلِ الطَّعْنِ الْمُتَوَالي، من قِبَلِ الْفَوَارِسِ المقاتلين، وَيُشَبِّهُ الشَّاعر حركة السُّيوف في سرعتها، بِوَقْعِ المطر الشَّديد، على جِلْدِ الخيمة الْمَخِيْطِ؛ مِمَّا يَشِي بالقيمة الصَّوتيَّة؛ الَّتي تُوْحِي بضدِّيَّة الموت وَالحياة، وَثنائيَّة الانكسار وَالانتصار، في خطاب شعريٍّ أَحَالَ المطر سحاباً، من باب المجاز اللُّغويِّ، ذِيْ العلاقة السَّببيَّة؛ فأصل المطر السَّحاب([2]).

وَتُؤَيِّدُ ربَّة الخصوبة والحياة فَوَارِسَهَا بالنَّصر وَالتَّمكين؛ فينبرون لشكرها على نَعْمَائِهَا؛ بقتال شِرَارِ أعدائها، وَالاستبسال دون حِمَاهَا، يقول "عمروُ بن كلثوم"([3]):

[من الطَّويل]

إِذَا مَا وَهَى غَيْثٌ وَأَمْرَعَ جَانِبٌ   صَبَبْتُ عَلَيْهِ جَحْفَلاً غَانِطاً لَهُمْ([4])

فَإِنْ أَنَا لَمْ أُصْبِحْ سَوَامَكَ غَارَةً   كَرِيعِ الْجَرَادِ شَلَّهُ الرِّيْحُ وَالرِّهَمْ([5])

فَلاَ وَضَعَتْ أُنْثَى إِلَيَّ قِنَاعَهَا   وَلاَ فَازَ سَهْمِي حِيْنَ تَجْتَمِعُ السُّهُمْ

فتساقط الرَّحمات المائيَّة؛ يَفْرِضُ على الفرسان المقاتلين أداء الاستحقاقات العباديَّة، للرَّبَّة الكونيَّة؛ فَيُقَاتِلُوْنَ أعداءها أَشَدَّ قتالٍ، ويذودون عن حِمَاهَا بِكُلِّ جُرْأَةٍ واستبسالٍ، ويبذلون دون حضورها الوثنيِّ، أَوْ تمثيلها الإنسانيِّ، مُهَجَهُمْ وَنَفِيْسَ المال.

ويرى الشَّاعر ــ في البيت التَّالي ــ أَنَّهُ إذا لم يُحَقِّقْ مُرَادَهُ، وَيتحصَّل على غايته، في نَيْلِ الماشية والإبل الرَّاعيَةِ، بسرعة راحلته الوثَّابة، الشَّبيهة بسرعة الجراد الْمُتَرَاكِمِ بعضه فَوْقَ بعضٍ، تماماً كما التَّلَّة الكبيرة؛ فإنَّه ليس أهْلاً لأن تضع الأُمُّ الكاهنة له قِنَاعَهَا، وَتُمَتِّعَهُ بِجَمَالِهَا، وتدلُّ صورة الجراد الْمَشْلُولَةِ حركته؛ بِفِعْلِ المطر الخفيف الدَّائم؛ على ثنائيَّة الانكسار والانتصار؛ فالجراد رديفٌ موضوعيٌّ لقيم: الانكسار، والموت، وَالْيَبَابِ، وقد شَلَّ الشَّاعر حركته

1) الطِّرَافُ: الخيمة من الجلد. الْمُشْرَجُ: الْمَخِيْطُ.

2) ينظر: الحارث: الدِّيوان، ص43، (الحاشية).

3) الدِّيوان، ص48.

4) أَمْرَعَ: أخصب. الْجَحْفَلُ: الجيش العظيم. الْغَانِطُ: الأمر الشَّديد الْمُغْضِبُ.

5) أصبح: أتاه صباحاً. السَّوام: الماشية والإبل الرَّاعية. الرِّيع: التَّل العالي. الرِّهَمُ: المطر الخفيف الدَّائم، جمع الرِّهمة.

التَّدميريَّة بِخَلْقِهِ الفنيِّ، الْمُتَمَظْهِرِ في الخطاب الشِّعريِّ، بأداتَيْنِ أموميَّتَيْنِ مُخْصِبَتَيْنِ، هُمَا: الرِّيح الْمُلَقِّحَةُ للسَّحائب الْمُمْطِرَةِ، والأمطار الخفيفة الْمُعَطِّلَةُ لقوى الموت الْمُدَمِّرَةِ؛ كما تدلُّ الصُّورة في مُنْتَاهَهَا "الميثولوجيِّ"؛ على أنَّ المرأة الجاهليَّة كريمة الدِّين وَالْحَسَبِ؛ قد حَجَبَتْ وجهها؛ وَسَتَرَتْ جمالها؛ بِقِنَاعِهَا الأسطوريِّ الفريد، الَّذي اشْتُهِرَتْ به في عقائد "السَّامِيِّين" القدامى، ((فكأن القناع أمر لازم للمرأة صارت تعرف به))([1]).

وَيَحْفَلُ النِّتاج الشِّعريُّ الخلاَّق، لأرباب المعلَّقات العشر، بلوحاتٍ تصويريَّة، مُوَشَّاةٍ بالقيم الدِّينيَّة القداسيَّة، مُؤَكِّدَةً ثنائيَّة الانكسار والانتصار، في مقَامِ الإمْطَارِ الأموميِّ، للطَّلل القبليِّ؛ فالانكسار بَادٍ للعيان في الفضاء المكانيِّ الطَّلليِّ، ولم يكن بمقدور الشَّاعر أن يقهره سوى بِخَلْقِهِ الفنيِّ، الَّذي عَزَّزَ القيم النَّمائيَّة، والتَّداعيات الإخصابيَّة؛ لِيَغْدُوَ الانتصار الشِّعريُّ أداةً كهنوتيَّةً، من أدوات إبْدَاعِ التَّخَلُّقِ الْحَيَاتِيِّ الْكَوْنِيِّ الْجَدِيْدِ([2]).

الْمَطْلَبُ الثَّاني: ثُنَائِيَّةُ الْيَبَابِ وَالإخْصَابِ فِيْ السَّيْلِ الأُمُوْمِيِّ:

عُنِيَ شعراء المعلَّقات بتصوير الثُّنائيَّة الأموميَّة الْخَالِدَة، في لَوْحَةِ السَّيْلِ الأموميِّ، ممثَّلةً في ضِدِّيَّةِ الْيَبَابِ وَالإِخْصَابِ، الَّتي تبدَّت في غَيْرِ تَوْصِيفٍ شِعْرِيٍّ، وَتَصْوِيْرٍ فَنِّيٍّ، باعتبارها مُعَادلاً موضوعيًّا للثُّنائيَّة الأموميَّة الكبرى، الْمُتَمَثِّلَة في جَدَلِيَّةِ الموت والحياة؛ فَالْيَبَابُ بمظاهره الْمُخْتَلِفَة، بَادٍ في أطلال قبيلته، وقد أبْدَعَ الشَّاعر تَرْنِيماً دينيًّا، وَخَلْقاً فَنِّيًّا، وَانْتِصَاراً شِعْرِيًّا، لقيم الإخصاب العالميَّة، مُسْتَشْرِفاً في حضورها الفنِّيِّ الاستِبَاقِيِّ، اشْتِمَالِيَّةَ الواقع الْمَعِيْشِ على صُوَرِ الْخِصْبِ وَالنَّمَاء.

وقد توقَّف "امرؤ القيس" عِنْدَ كَارِثَةِ السَّيْلِ الأموميِّ، وَاصِفاً مظاهر الْيَبَابِ وَالإخصاب، قَائِلاً([3]):

[من الطَّويل]

وَتَيْمَاءَ لَمْ يَتْرُكْ بِهَا جِذْعَ نَخْلَةٍ	**وَلاَ أُطُمَاً إلاَّ مَشِيْدَاً بِجَنْــدَلِ([4])**

---

1) صبري، د.زينب محمَّد: ظاهرة حجاب المرأة في الأدب الجاهليِّ، مجلَّة الأحمديَّة، دار البحوث للدِّراسات الإسلاميَّة وإحياء التُّراث، دبي، 1/ 1998م، ص631.

2) ينظر: ديوان الأعشى: ص22، 23، 53، 173، 180؛ ديوان الحارث: ص45؛ ديوان زهير: ص38؛ ديوان طرفة: ص53؛ ديوان عبيد: ص39، 51، 52، 84؛ ديوان لبيد: ص11، 88 ـــ 92، 111، 112، 131، 359؛ ديوان امرئ القيس: ص75، 98، 105، 106، 126، 127، 156؛ ديوان النَّابغة: ص64، 77.

3) الدِّيوان، ص61 ـــ 63.

4) تيماء: قريةٌ في بلاد العرب. الأُطُمُ: القصر. الشِّيد: الْجِصُّ. الجندل: الصَّخر.

كَأَنَّ ثَبِيْراً، فِـــيْ عَرَانِـــينِ وَبْلِــــهِ	كَبِيْرُ أُنَاسٍ فِيْ بِجَـادٍ مُزَمَّـــــلِ[1]
كَأَنَّ ذُرَى رَأْسِ المُجَيْمِـــرِ غُدْوَةً	مِنَ السَّيْلِ وَالأَغْثَاءِ، فَلْكَةُ مِغْـزَلِ[2]
وَأَلْقَـى بِصَحْرَاءِ الغَبِيْـطِ بَعَاعَـهُ	نُزُوْلَ اليَمَانِيْ، ذِيْ العِيَابِ المُحَمَّلِ[3]
كَأَنَّ مَكَاكِـيَّ الجِـوَاءِ غُدَيَّــــةً	صُبِّحْنَ سُلافَاً، مِنْ رَحِيْقٍ مُفَلْفَـلِ[4]
كَأَنَّ السِّبَاعَ فِـيْهِ غَرْقَـى عَشِيَّـةً	بِأَرْجَائِهِ القُصْوَى، أَنَابِيْشُ عُنْصُلِ[5]

وَيَجتَاحُ السَّيْلُ العظيم ــ النَّاجمُ عن الأمطار الغزيرة الهَاطِلَةِ ــ قرية "تيماء"؛ فيأخذ معه كُلَّ صنوف النَّبات، وَمختلف أنواع الشَّجر، حتَّى تلك المُتَمَازَةُ بثبات جذورها ورسوخها في أرض الأمومة، كالنَّخلة المقدَّسة، كما يُدَمِّرُ السَّيْلُ جميع المظاهر العمرانيَّة، إلاَّ ما كان مرفوعاً من القصور بالصَّخر وَالجِصِّ، ويكون مُلْتَقَى الماء المُتَدَفِّقِ بِشِدَّةٍ، في مَوْضِعٍ خَفِيْضٍ، اجتمعت فيه الحشائش، وَجذوع الأشجار المَحطُوْمَةُ، وقد شَبَّهَ الشَّاعر استدارة الأَكَمَةِ بما أحاط بها من الأغثاءِ، باستدارة فَلَكَةِ المغزل، ويكون مجتمع السُّيول الأموميَّة المُطَهِّرَة، لسائر الذُّنوب البشريَّة، في تلكم المنطقة الخفيضة من الأرض، الَّتي تَمتَصُّهَا بصورةٍ تدريجيَّة، فلا تَذَرُ من المادَّة المائيَّة شيئاً؛ وهذا يعني أنَّ الأرض الأمَّ؛ كفيلةٌ بتخزين الرَّحمة المائيَّة؛ لِتَغْذُوَ بها الكائنات النَّباتيَّة، والمخلوقات العالميَّة، كما أنَّها تضطلع بِمَحْوِ الآثَامِ الإنسانيَّة؛ لتبدأ مظاهر الحياة الواعدة بالتَّبدِّي من جديدٍ، وليبقى غُثَاءُ السَّيْلِ وَيَبَابُهُ الكلِّيُّ، شَاهِداً على عَاقِبَةِ العصيان البشريِّ، وَخاتمة الكُفْرِ الإنسانيِّ.

وَيُشِيْرُ دوران مياه السَّيْلِ، حَوْلَ نُقْطَةِ التَّجمُّع الرَّئيسة في الأرض الأمِّ؛ إلى فِعْلِ الدَّوران حَوْلَ الأصنام الأموميَّة، في المحافل الدِّينيَّة الجاهليَّة؛ كما يُؤَكِّدُ على مركزيَّة الأُمِّ الكونيَّة، في سائر التَّبدِّيات الطَّبيعيَّة، المُمَنْهَجَةِ في عَقِيدَةِ كَهَنَةِ المُتَنَسِّكَاتِ الأموميَّة.

وتبدأ صور الإخصاب الأموميِّ بالتَّبدِّي من جديد، في الدِّيار المَنْكُوْبَة؛ بِفِعْلِ سَيْلِ الأمومة النَّاقِمِ؛ فَيُلْقِي المطر بَرَكَتَهُ في صحراء الغَبِيطِ، وَيُنْبِتُ الكلأَ الوفير، وتتناثر ضُرُوْبُ الأزهار وَالرَّياحين المُعَبَّقَةِ بالعبير؛ فيستقطب ذلكم كُلُّهُ الإنسان وَالحيوان؛ ليعيشا سويّاً في كَنَفِ العَطْفِ الإلهيِّ الكبير، وقد شَبَّهَ الشَّاعر نُزُوْلَ الأمطار الأموميَّة، وتبدِّي آثارها الإخصابيَّة، في الأرض

---

1) ثبيرٌ: جبلٌ بعينه. العرنين: الأنف. البِجَادُ: كساءٌ مخطَّطٌ. التَّزميل: التَّلفيف بالثِّياب.

2) الذُّروة: أعلى الشَّيء. المُجَيْمِرُ: أَكَمَةٌ بعينها.

3) الغَبِيْطُ: أكمةٌ قد انخفض وسطها وارتفع طرفاها. البَعَاعُ: الثِّقل. العِيَابُ: جمع عيبة الثِّياب.

4) المُكَاءُ: ضربٌ من الطَّيْرِ، والجمع المكاكيُّ. الجِوَاءُ: الوادي. الصُّبح: سقي الصَّبوح. السُّلافُ: أجود الخمر، وهو ما انعصر من العنب من غير عصرٍ. المُفَلْفَلُ: الَّذي أُلقِيَ فيه الفلفل.

5) الأرجاء: النَّواحي. القصوى: الأبعد. الأَنَابِيْشُ: أصول النَّبت. العُنْصُلُ: البصل البريُّ.

العربيَّة، بنزول التَّاجر إلى الحيِّ؛ لغاية عَرْضِ بضاعته، كما شَبَّهَ ضروب النَّباتات الأموميَّة، الْمُنْتَشِرَةِ في المربع القبليِّ السَّعيد، بصنوف الثِّياب الَّتي نَشَرَهَا التَّاجر العربيُّ؛ لغاية بيع البضاعة الْمَعْرُوضَة، وقد تلوَّنت تلكم الثِّياب بالألوان الزَّاهية، وَنُقِشَتْ بالرُّسوم الرَّاقية، الَّتي تُبْهِجُ النَّفس، وَتُدْخِلُ السُّرور إلى خَلَجَاتِ الرُّوح؛ فتندفع نسوة القبيلة؛ نَحْوَ البضاعة الجميلة؛ لغاية ابْتِيَاعِ أفضلها، وَاقتناء أجودها؛ وهذه صورةٌ حضاريَّةٌ تُوْحِي بتشكُّل دَوَاعِي الإخصاب والنَّماء؛ بعد غيابها بِفِعْلِ إحداثيَّات الْيَبَابِ وَالْفَنَاءِ، وكذلك الأمر بالنِّسبة للخضرة النَّباتيَّة، الَّتي تَكْسُو المرابِعَ القبليَّة؛ فَتُغْرِي التَّمثيل الكهنوتيَّ الأعلى، للأُمِّ الكونيَّة الكبرى، في التَّجمُّع النِّسويِّ الأسمى، بالعودة مُجَدَّداً إلى الدِّيار الخصيبة، وَالمشاركة في بناء مجتمع القبيلة، وَتشييد معابد الرَّبَّة الكريمة.

وينقل الشَّاعر تالياً صورةً صوتيَّةً، تُعَضِّدُ الصُّورة الحركيَّة اللَّونيَّة، في ترسيخ قيم الْخِصْبِ وَالنَّماء؛ وَتَنُمُّ عن فَرَحِ الرُّموز الأموميَّة، برحمات ربَّتها المائيَّة، عَقِبَ مشاركتها بكاء الشَّاعر الاستسقائيِّ، وَتَسْرِيَتِهَا عنه هَمَّهُ الكهنوتيَّ؛ لتحصدَ وإيَّاه ثِمَارَ طقوس الإخصاب، ونتائج شعائر الاستمطار؛ فتظهر كما سَرَاةُ القبيلة ورهبانها، فَرِحَةً، مُنْتَشِيَةً، نَشِيطَةً، وكأنَّها مَخْمُورَةٌ بِفِعْلِ الشَّراب الإلهيِّ، الْمُقَدَّم في طَقْسِ الشُّرْبِ الصَّباحيِّ؛ وَتُؤَكِّدُ الصُّورة على الجانب الاحتفاليِّ، في الطَّقْسِ الخمريِّ الصَّباحيِّ؛ كما تُعَزِّزُ النَّماء الفنِّيَّ، من خلال الرَّمز الطَّيْرِيِّ، الَّذي يُمَارِسُ بحركته ونشاطه، فِعْلاً من أفعال الخصوبة الاشتماليَّة؛ كما يُوْحِي بقيمة الانتصار السَّعيد، للواقع الفنِّيِّ الإخصابيِّ الجديد.

ويرصد الشَّاعر في خِتَامِ معلَّقته، انقضاء آخر مظاهر الموت وآثاره، وانكسار الشَّرِّ وذهاب أسراره، من خلال السِّباع الْمُجَسِّدَةِ للوجه الأموميِّ الأسْوَد، في الأطلال العشتاريَّة الْمُدَمَّرَة؛ فها هي ذا تبدو قتيلةً في وقت العشاء؛ وذلك بعد أنْ أغرقها السَّيْلُ الأموميُّ، وَيُحَرِّكُ ذلكم المشهد في نَفْسِ الشَّاعر الْهَوَاجِسَ الإخصابيَّة، بِفِعْلِ وَظَائِفِهِ الكهنوتيَّة، ويستنبط من الصُّورة السَّوداويَّة واقعاً إخصابيّاً جميلاً، يَتَمَظْهَرُ على الصَّعيد الفنِّيِّ، من خلال التَّصوير البلاغيِّ، مُشَبِّهَاً السِّباع الغرقى بِأُصُولِ الْبَصَلِ الْبَرِّيِّ؛ فقد أفنى الشَّاعر سِبَاعَ الموت، وجعلها ضِدّاً موضوعيّاً لأُصُولِ الْبَصَلِ؛ لِيُسَاهِمَ في خَلْقِ دَوَاعِي التَّجدُّد الإخصابيِّ، الَّتي جعلته يُرَكِّزُ التَّصوير على أصول النَّبات؛ ممَّا يعني أنَّه تعهَّد الأصول بالرِّعاية الفنِّيَّة؛ لكونها مُنْطَلَقَ الحياة النَّمائيَّة، وَمُنْبَعَثَ توليفاتها العالميَّة، وَمُبْتَدَأَ الرِّفْدِ الغذائيِّ، لِلْجَمْعِ الْحَيَوَانِيِّ الأُمُومِيِّ.

ويمكننا ملاحظة أنَّ ((الصورة المهيمنة خلال وحدة السيل هي صورة المطر الذي يُصَوَّرُ في قدرته على الهدم وقدرته على البناء، فالماء مثلا يهدم، والماء يمنح الحياة، الماء وسيط جديد بين الحياة والموت))([1]).

وعادةً ما يَتَّسِمُ السَّيْلُ في ((بدايته بمعنى الدمار الشامل للموت، فقد اقتلع الأشجار والنخيل وهدم الأبنية وأصاب الكائنات الحية بالذعر فأنزل العصم من الجبال. وكلها معان سلبية تعقد صلة دلالية بين هذا السيل الذي يهزم الحياة، والليل الذي هزم الشاعر. وقد كانت الإشارة للموت في آخر بيت في القصيدة مرتبطة بذكر الليل كما أسلفنا. لكن هذا السيل ينطوي على جانب آخر رحيم، ولم تكن قسوته وعنفه إلا مظهرا لمعنى المعاناة التي تسبق كل عمل مثمر، إنه يشبه الثورة التي ظاهرها العذاب وباطنها الرحمة، وقد ارتبط الجانب الإيجابي للسيل بظهور الصباح الذي يبشر بمعاني الخصب والجمال. يظهر ذلك في تشبيه الغثاء الذي تجمع من جراء السيل بفلكة المغزل لكثرة الألوان وتنوعها))([2]).

((ويظهر الإحساس الموجي في أكثر صورة توهجاً في وحدة "السيل"، وتولد عبارة "قعدت له" ذات الإشارة الجنسية الصريحة. موجة حسية لا تنحسر حتى البيت الأخير في القصيدة، إن السيل يعلو ويمتد ويومض، ثم ينهال جامحا مجتاحا لكل شيء، فيتفجر النشيد احتفاء بمهرجان الحسية والحيوية والفتوة))([3]).

وإجمالاً؛ فقد تكاثرت في لوحة السَّيْلِ ((الدلالات التي تتفتق عنها الصورة في مشهد الليل، وتتداخل مع دلالات صورة السيل، وتلتقي وتتطابق: فالسيل والليل رمزان للموت والانبعاث))([4]).

ويصف "لبيد" السَّيْلَ الأمومِيَّ الْمُدَمِّرَ، رَاصِداً صُوَرَ الْيَبَابِ والإخصاب، في تضاعيف الخطاب الشِّعريِّ الْمُوَسْطَرِ، ويقول([5]):

[من المنسرح]

لاَقَى الْبَدِيُّ الْكِلاَبَ فَاعْتَلَجَا   مَوْجُ أَتِيَّيْهِمَا لِمَنْ غَلَبَا([6])

---

1) حيدر، عدنان: معلّقة امرئ القيس ـــ بنيتها ومعناها ـــ مجلّة فصول، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، 2/ (د.ت)، ص23.

2) بريري: اللّيْلُ والنّهار في معلّقة امرئ القيس، ص31.

3) أبو ديب: معلّقة امرئ القيس ـــ الرُّؤية الشَّبَقيّة ـــ ص117.

4) عوض: بنية القصيدة الجاهليّة، ص237.

5) الدّيوان، ص31 ـــ 33.

6) الْبَدِيُّ وَالْكِلاَبُ: واديان. اعْتَلَجَا: التقا طرفاهما. الأَتِيُّ: السَّيْلُ وَالْمَوْجُ.

فَدَعْدَعَا سُـرَّةَ الرَّكَـاءِ كَمَا دَعْدَعَ سَاقِي الأَعَاجِمِ الْغَرَبَا[1]

فَكُـلُّ وَادٍ هَـدَّتْ حَوَالِـبُهُ يَقْذِفُ خُضْرَ الدُّبَاءِ فَالْخُشُبَا[2]

مَالَتْ بِهِ نَحْوَهَا الْجَنُوبُ مَعَاً ثُمَّ ازْدَهَتْهُ الشَّمَالُ، فَانْقَلَبَـا[3]

فَقُلْتُ صَابَ الأَعْـرَاضَ رَيِّقُهُ يَسْقِي بِلاَداً، قَدْ أَمْحَلَتْ حِقَبَا[4]

لِتَرْعَ مِنْ نَبْـتِهِ أُسَيْـمُ إِذَا أَنْبَتَ حُرَّ الْبُقُـولِ وَالْعُشُبَـا[5]

وَلْيَرْعَهُ قَوْمُـهَا فَإِنَّـهُمُ مِنْ خَيْرِ حَيٍّ، عَلِمْتُهُمْ حَسَبَا

-٨-

وَتَنْحَدِرُ الأَمْوَاهُ الإلهيَّة الْمُخْصِبَةُ، على قِمَمِ الجبال المقدَّسة؛ لتتَّجه صَوْبَ الأودية الْمُحِيطَةِ بها؛ فتتجمَّع فيها؛ وتجري في سيولٍ عظيمة؛ تقتحم الواديَـيْنِ القريبَـيْنِ: "الْبَدِيَّ"، وَ"الْكِـلاَبَ"؛ فيلتقي السَّيْلاَنِ العظيمان في مَوْضِعٍ وَاحِدٍ؛ لتكونَ الْغَلَبَةُ لأقواهما على الآخر.

وَيَمْتَلِئُ مَوْضِعُ "الرَّكَاءِ" في معظمه بالماء الأموميِّ المقدَّس، ويدلُّ الشَّاعر علـى وَفْـرَةِ الأمطار الْهَاطِلَةِ، وَعِظَمِ القوى الإلهيَّة الْمُمْطِرَةِ، بتشبيهٍ بلاغيٍّ دينيٍّ، يُشَبِّهُ فيه وَفْـرَةَ الإنْعَـامِ المطريِّ، بالسَّاقي الَّذي يملأ كُؤُوسَ الْخَمْرَةِ في المعبد الأموميِّ، حـين يُعْقَـدُ طَقْـسُ الشُّـرْبِ الصَّبَاحيِّ، الَّذي يَخْتَتِمُ به الكهنة الجاهليُّون، شعائرهم الطُّقوسيَّة الإخصابيَّة، الجارية ليلاً في أَفْنِيَةِ الْبَيْتِ الإلهيِّ؛ لغايتَي: الإخصاب العالميِّ، وَدَفْعِ الْيَبَابِ الطَّلَليِّ.

وَيُصَوِّرُ الشَّاعر الفعل التَّدميريَّ للسَّيْلِ الأموميِّ، من خلال هَدْمِهِ الْمَسَايِلَ، وَاجْتِثَاثِهِ كُـلَّ صُنُوفِ الشَّجر والنَّبات، الَّتي تَعْتَرِضُ طريقه؛ فتبدو جُذُوعُ الأشجار طَافِيَةً على صَفْحَةِ المَـاءِ، وكأنِّي بالشَّاعر يَمْحُو صُوْرَةَ الْيَبَابِ الْمُتَبَدِّيَةِ وَاقِعاً مُبْصَراً مَرْئِيّاً، في الأشجار وَالنَّباتات الْجَافَّةِ، عَقِبَ مَوْسِمِ جَدْبٍ طويلٍ؛ ليخلقَ بِفَنِّهِ الْوَاعِدِ، من صورتَي: الْيَبَابِ، وَسَيْلِهِ الْمُدَمِّرِ، قِـيَمَ النَّمَـاءِ بِخِصْبِهَا الْمُعَمَّرِ.

وَيُعَزِّزُ الشَّاعر قِيَمَ التَّطهير في السَّيْلِ الأموميِّ، حين يُصَوِّرُ حركـةَ تَضَـارُبِ السُّـيول الْمُلْتَقِيَةِ في مَجَامِعِ الأودية؛ فتميل جهة الجنوب تَارَةً، وتنقلب إلى الشَّمال تَارَةً أخـرى، وكـأنَّ الإلهة الكبرى تُمَارِسُ بقواها التَّدميريَّة، تطهيراً أرضيّاً من الآثام الإنسانيَّة؛ ليتبدَّى الأَمَلُ النَّمائيُّ الْوَاعِدُ؛ بِتَنْوِيرٍ إِخْصَابِيٍّ جَدِيْدٍ.

---

1) دَعْدَعَ: ملأ. سُرَّةُ الرَّكَاء: معظم موضع الركاء. الْغَرَبُ: الْقَدَحُ.

2) حَوَالِبُهُ: الأودية الَّتي تأخذ منه. الدُّبَاءُ: الْقَرْعُ. الخشبا: إذا قُطِعَ الشَّجر فهو خشبٌ.

3) معاً: الجنوب والسَّحاب كلُّه. ازدهته: استخفَّته. انقلب: تحوَّل إلى مكانٍ آخرَ.

4) صاب: من الصَّوْبِ، وقع فيه. الأعراض: أوديةٌ بأرض الحجاز. رَيِّقُهُ: أوَّل مطره. أمحلت: أجدبت. حقبٌ: سنون.

5) أحرار البقول: ما لان منه، ولم تكن له مرارةٌ.

وَيُقِرُّ الشَّاعر الجاهليُّ تالياً، بإصابَةِ السَّحائب الأموميَّة هَـدَفَهَا الإخصـابيَّ، فـي أرْضِ الْعُرُوْبَةِ الْحِجَازِيَّةِ، من خلال أوَائِلِ زَخَّاتِهَا المطريَّة، الْوَاعِدَةِ بالسُّقْيَا الإلهيَّـة الأكيـدة، وتَـرَى الشَّاعر يُوَاصِلُ استبصاره لِلْوَعْدِ الأموميِّ الكريم؛ فيقف على السُّقْيَا الإلهيَّـة، الْمُتَوَاصِـلَةِ فـي المواطن الطَّلَلِيَّة، الَّتي أجْدَبَتْ منذ سنوات عديدة، وَيُعَبِّرُ الشَّاعر عن استمراريَّة الإنْعَامِ المطريِّ، من خلال الفعل المضارع "يَسْقِي"، الَّذي تَتَوَاءَمُ مَخَارِجُ حُرُوفِهِ النُّطقيَّة، مع الصُّورة البصـريَّة، للأمطار الأموميَّة الْمُنْهَمِرَةِ، كما ذكرنا آنفاً.

وتتجلَّى آثار الرَّحمات المائيَّة، على ديار "أُسَيْمَ" الرَّاحلة، منذ زمنٍ بعيـد؛ فتعـود لهـا حيويَّتها، وتَزدهي أرضها بِحُلَّةٍ أموميَّة خضراءَ، من الْبُقُولِ الَّتي لا مَرَارَةَ فيها، كما تنتشر فـي جنباتها الْحَشَائِشُ البريَّة، الَّتي تُشَكِّلُ خَيْرَ، طَعَامٍ للحيوانات الرَّامِزَةِ للرَّبَّة الكونيَّة، وهكذا ترعى الرَّبَّة المثاليَّة طَلَلَهَا بالخصوبة والنَّماء، وتَزْدَهِرُ الحياة حينئذٍ في سائر الْعَوَالِمِ وَالأرْجَاءِ.

وَيُصَوِّرُ الشَّاعر المرحلة الأخيرة، من نَصْرِهِ الكهنوتيِّ الْبَاهِرِ؛ فيصف الأثَرَ الإخصـابيَّ الأموميَّ العميم، الَّذي لم يقتصر على دَارَةِ المرأة المثلى، بل تَعَدَّاهُ ليشملَ سائر أبنـاء قبيلتهـا، الْقَاطِنِيْنَ في الرُّبُوْعِ الْمُجَاوِرَةِ، الَّذين عانوا من تبدِّي المظاهر الْيَبَابِيَّة رَدْحاً طَوِيْلاً من الزَّمـان؛ فيرعى القوم قطعانهم الحيوانيَّة، في مرابعهم الخصيبة؛ لتستمرَّ في التَّكاثر الَّذي مـن شـأنه أن يَرْفُدَ إنسان تلكم البيئة الفريدة، بِخَيْرِ الغذاء اللَّحميِّ واللَّبنيِّ؛ ممَّا يَشِي بأهليَّة الجمهـرة القبليَّـة؛ وَالزَّعامة الكهنوتيَّة الذَّكريَّة؛ لِنَيْلِ النَّعْمَاءِ الأموميِّ الكبير؛ لخيـريَّتهم الشُّـموليَّة، فـي شـتَّى المستويات العباديَّة.

ويحتفي "الأعشى" بالرَّحمات المائيَّة المباركة، وَيُصَوِّرُ تالياً ثنائيَّـة الأثَـرَيْنِ التَّـدميريِّ والإحيائيِّ، للسُّيول الْمُتَشَكِّلَةِ من زَخَّاتِهَا المطريَّة الشَّديدة، وَيقول[1]:

[من البسيط]

قَالُوا نِمَارٌ فَبَطْـنُ الْخَالِ جَادَهُمَا، ... فَالْعَسْجَـدِيَّةُ فَالأبْـلاءُ فَالرِّجَـلُ[2]

فَالسَّفْحُ يَجْـرِي فَخِنْزِيْرٌ فَبُرْقَتُهُ، ... حَتَّىْ تَدَافَـعَ مِنْـهُ الرَّبْوُ فَالْجَبَلُ[3]

حَتَّىْ تَحَمَّلَ مِـنْهُ الْمَـاءَ تَكْلِفَـةً، ... رَوْضُ الْقَطَا فَكَثِيْبُ الْغَيْنَةِ السَّهِلُ[4]

يَسْقِي دِيَاراً لَهَا قَدْ أصْبَحَتْ عُزُبَاً، ... زُوْرَاً تَجَانَفَ عَنْهَا الْقَوْدُ وَالرَّسَلُ[5]

---

1) الدِّيوان، ص151.

2) كلُّ ما ورد في البيت أسماء أمكنة.

3) السَّفْحُ، وَخنزيرٌ، وَبرقةُ: أسماءُ أمكنة. الرَّبو: الرَّابية.

4) تَكْلِفَةً: تحمَّل من الماء ما لا يُطَاقُ إلا تكلُّفاً. الْغَيْنَةُ: الأرض كثيرة الشَّجر.

5) عُزُبَاً: بعيدةً. زُوراً: بعيدةً أيضاً. تَجَانَفَ: انحرفَ وعدلَ. الْقَوْدُ: الخيل. الرَّسَلُ: الإبل.

ويتمكّن الكاهن العابد، وصحبه من الرُّهبان السّكارى، من تحديد المناطق الْمَشْمُولَةِ بالسّقَايَةِ الأموميَّة، بوَسَاطَةِ الْبُرُوقِ الْمُضِيئَةِ مُنْعَطَفَ الوادي القريب، ومواطنَ أُخرى عديدة؛ ممَّا يدلُّ على سعة الفضاء المكانيّ، الْمَشْمُولِ بالإمْطَارِ الأموميّ، وتكمن المفارقة في هذا الْمَقَام، الّذي وقف الشّاعر فيه قَبْلاً على الأطلال الْمُدَمَّرَة، وتَرَاهُ يقف فيه تالياً على بَشَائِرِ الرَّبَّةِ الْمُخْصِبَة.

وقد غَمَرَتِ الأمطار هَاتِيكَ المناطق؛ فتدافعت المياه من الجبال والرَّوابي؛ إلى الوديان الكائنة أدناها؛ لتُضْحِيَ سَيْلاً عظيماً فتّاكاً؛ يُدَمِّرُ في طريقه جميع مظاهر الحياة الْمُتَبَقِّيَة؛ فَيُطَهِّرُ الأرض المقدَّسة؛ من الشُّرور البشريَّة؛ ثُمَّ يكون مُجْتَمَعُ الماء في الرَّوْضَةِ النَّباتيَّة؛ وَالْمَرَابِعِ القبليَّة الْمُحِيطَةِ بها؛ حيث الطُّيور الأموميَّة الْوَاعِدَةُ بحركتها التّنمويَّة، بِالْخِصْبِ العالميّ الجديد؛ فَيَغْدُو الْحِمَى الأموميُّ كثير الشَّجَرِ، وَفِيْرَ الثَّمَرِ؛ لِعِظَمِ الْمَخْزُونِ المائيّ، الْكَائِنِ في رَحِمِ الأرض الأمّ.

ويسقي الماء الأموميُّ دِيَارَ "هُرَيْرَةَ" المثلى، بَعْدَ غِيَابِ ترميزاتها الحيوانيَّة، عن مَرَابِعِهَا القبليَّة؛ بِفِعْلِ الْقَحْطِ الشَّديد؛ وَيَشِي الفعل المضارع "يَسقي" باستمراريَّة السّقَايَةِ الْفَنِّيَّة، للأطلال الأموميَّة المعبديَّة، في ثَنَايَا التَّوْصِيفِ الشِّعريّ، الْوَاعِدِ بالانتصار للإخصاب، وَالْمُحَقِّقِ انكسار جميع مظاهر الْيَبَاب؛ وتدلُّ الصُّورة بكلّيَّتها على حَتْمِيَّةِ الْعَوْدَةِ الْمَيْمُونَة، للقوى الأموميَّة الْخَلاَّقَة، عَقِبَ التَّجدُّد الإخصابيّ الأكيد؛ لِتُشَارِكَ الْعَوَالِمَ الحيَّة، في إِنْمَاءِ الدِّيار المقدَّسة من جديد.

وَيُعْنَى "عبيد" بمعالجة القيم الْيَبَابِيَّةِ وَالإخصابيَّة، في ترنيمته الدِّينيَّة، الْمُكَرَّسَةِ ضِدِّيَّةَ الظَّاهر التَّدميريّ، وَالْبَاطِنِ الإحيائيّ، لِلسَّيْلِ الأموميّ الْمُدَمِّر، فيقول([1]):

[من البسيط]

فَمَنْ بِنَجْوَتِه، كَمَنْ بِمَحْفَلِه	وَالْمُسْتَكِنُ كَمَنْ يَمْشِي بِقِرْوَاحِ([2])
كَأَنَّ رَيِّقَهُ، لَمَّا عَلا شَطِبَاً	أَقْرَابُ أَبْلَقَ يَنْفِي الْخَيْلَ رَمَّاحِ([3])
فَالتَجَّ أَعْلاَهُ ثُمَّ ارتَجَّ أَسْفَلُهُ	وَضَاقَ ذَرْعَاً بِحَمْلِ الْمَاءِ مُنْصَاحِ([4])
كَأَنَّمَا بَيْنَ أَعْلاَهُ، وَأَسْفَلِهِ	رَيْطٌ مُنَشَّرَةٌ أَوْ ضَوْءُ مِصْبَاحِ([5])

---

1) الدّيوان، ص45 ـ 47.

2) بِنَجْوَتِه: أيْ بعيداً عنه. بِمَحْفِلِه: أيْ كان في معظمه. الْمُسْتَكِنُ: السَّاكن في بيته مختبئاً.

3) الرَّيِّقُ: أوّل الْغَيْث. شَطِبَاً: اسم جبل في بلاد بني تميم. أَقْرَابُ، جمع قرب: خاصرة. أبلقُ: فرسٌ فيه سوادٌ وبياضٌ. ينفي الخيل: يطردها. رمّاح: كثير الرَّفس.

4) التجَّ: أحدث صوتاً. ارتَجَّ: اهتزّ. مُنْصَاحٌ: فائضٌ، أو منشقُّ الماء.

5) الرَّيْطُ، جمع ريطة: ثوبٌ رقيقٌ.

كَأنَّ فِيْهِ عِشَـاراً جِلَّـةً شُرُفَــاً شُعْثاً لَهَامِيمَ، قَدْ هَمَّـتْ بِإرْشَاحِ[1]

بُحّاً حَنَاجِرُهَــا هُـدْلاً مَشَافِرُهَــا تُسِيْمُ أَوْلاَدَهَا، فِـيْ قَرْقَرٍ ضَاحِي[2]

هَبَّتْ جَنُوبٌ بِأُولاَهُ، وَمَـالَ بِــهِ أعْجَازُ مُزْنٍ يَسُـحُّ الْمَــاءَ دَلاَّحِ[3]

فَأَصْبَحَ الرَّوْضُ، وَالْقِيْعَانُ مُمْرِعَةً مِنْ بَيْنِ مُرْتَفِـقٍ فِيــهِ وَمُنْطَاحِ[4]

وتبدأ الرَّحمات المائيَّة بالتَّنزُّل؛ فَتُؤَدِّي كثرتها إلى فَيَضَانِ الأودية، الَّتي يتدفَّق السَّيْلُ فيها؛ مُدَمِّرَاً كُلَّ ما يعترض سبيله من شَجَرٍ وَحَجَرٍ؛ مُحْدِثَاً في الأرض ثُقُوبَاً عظيمةً، فلا يكاد ينجـو إنسانٌ من سَطْوَتِهِ؛ فالبعيد عنه كالقريب، وَالْمُخْتَبِئُ منه كَالظَّاهِرِ؛ لأنَّه عَمَّ البيوتَ، وَأدرك النَّاس في مراعيهم؛ فَالإمْطَارُ الإلهيُّ يَشْمَلُ الجبال الأموميَّة في المبتدأ؛ ثُمَّ يكون انْحِدَارُ أَمْوَاهِـهِ فـي الأودية القريبة؛ لِيَغْدُوَ سَيْلاً عظيماً فَتَّاكَاً؛ يتدفَّق بقوَّةٍ تدميريَّةٍ هَائِلَةٍ، تحمل في طيَّاتها أَمَـارَاتِ الْخَيْرِ اللاَّحِقِ، وَالْخِصْبِ التَّالِي.

وتتنزَّل الرَّحمات الأموميَّة من السَّحائب البيضاء، على جبل "شَـطِب" المقـدَّس؛ فَيُشَـبِّهُ الشَّاعر بياض السُّحب حينئذٍ، ببياض خاصرتي الْفَرَسِ الأَبْلَقِ، الَّذي يَرْقُسُ برجليه؛ ليدفعَ الْخَيْلَ أمامه؛ ولاستحضار الفرس في المستوى الفنِّيِّ؛ إدْلالُهُ الإخصابيُّ على قُدْرَةِ الحيوان الفريدة، في استجلاب أَمْوَاهِ الرَّبَّة العزيزة، كما جاء في عقائد "الجاهليِّين"، وَتُحْدِثُ تلكم السَّـحائب الكثيفـة صَوْتَاً عظيماً، تتولَّد عنه اهتزازاتٌ أرضيَّةٌ؛ وَلَعَلَّهُ صَوْتُ الأمومـة الْغَاضِـبَةِ، علـى الأَقْـوَامِ الْفَاسِقَةِ، حين يحمل نَبْرَةَ التَّهديد، وَنَذِيْرَاً بعظيم الوعيد؛ الَّذي يتحقَّقُ بِفِعْلِ تفجُّر السَّحائب بمائها المطريِّ الغزير؛ فتتشكَّل الفيضانات الْمُدَمِّرَةُ، وَالسُّيول الجارفة، وَتجري في الوديـان بسـرعةٍ شديدة، مُدَمِّرَةً كُلَّ صُنُوفِ الحياة الْمُتَبَقِّيَةِ، وَسَالِبَةً الفسَّاق أملاكهم المتبدِّية، وَمُهْلِكَـةً أرواحهـم المتردِّية.

وتنخفض وَتِيْرَةُ الأصوات الأموميَّة الْغَاضِبَةِ؛ لِتُصْدِرَ السَّحائب أصواتاً حَانِيَةً؛ تُعَبِّرُ عـن قَلْبِ "عشتار" الرَّحِيْمِ، وقد شَبَّهَ الشَّاعر أصوات السَّحائب الْحَانِيَةِ، بأصوات أُمَّهات النِّياق الْهَائِمَةِ، حين تُصْدِرُ أصوات الحنين لأطفالها، ويقف الشَّاعر تالياً على بعض صفات النِّياق المثاليَّة؛ فهي مُسِنَّةٌ كِنَايَةً عن الْجَلاَلِ الأموميِّ، كما أنَّها مُتَلَبِّدَةُ الشَّعر، ذات مَشَافِرَ مُتَدَلِّيَةٍ مُسْـتَرْخِيَةٍ، وهـي

---

1) الْعِشَارُ: النُّوق الَّتي أتى عليها عشرة أشهرٍ من حملها. الْجِلَّةُ: المسانُّ من الإبل. الشُّرُفُ، جمع شارفٍ: النَّاقة المسنَّة. الشُّعْثُ: مُتَلَبِّدَةُ الشَّعر. اللَّهَامِيمُ: النُّوق العزيزة. هَمَّتْ بإرشاحٍ: قربت أن يقوى فصيلها على المشي.

2) الْبُحَّةُ: الخشونة في الصَّوت. هُدْلاً: مسترخيةٌ. الْمَشَافِرُ، جمع مشفرٍ: شفة الحيوان. تُسِيْمُ: ترعى.

الْقَرْقَرُ: الأرض المطمئنة اللَّيِّنة. الضَّاحي: الظَّاهر.

3) جنوبٌ: ريحٌ آتيةٌ من جهة الجنوب. دلاَّحٌ: كثير الماء.

4) القيعان: الأرض السَّهلة المطمئنَّة. مُمْرِعَةٌ: خصبَةٌ. الْمُرْتَفِقُ: الماء الرَّاكدُ. الْمُنْطَاحُ: الجاري.

ترعى أطفالها في أرضٍ مُطْمَئِنَّةٍ خَصِيبَةٍ؛ وَهكذا تتحوّل النِّقمة الأموميّة؛ إلى رَحْمَةٍ إخصابيَّةٍ عالميَّة.

وَتُشَارِكُ الرِّياح بحركتها الإخصابيَّة، في فِعْلِ السِّقَايَةِ الأموميَّة؛ فتهبُّ رياح الجنوب، وَتَمِيلُ بالسَّحائب إلى المناطق المقصودة بالرَّحمة المائيَّة، مُلَقِّحَةً إيَّاهَا؛ فتتساقط الأمطار على الأطلال المقدَّسة بغزارةٍ، وقد وَظَّفَ الشَّاعر الفعل المضارع "يَسُحُّ"؛ لغاية الدَّلالة على دَيْمُومَةِ الفعل الإخصابيِّ الإلهيِّ، كما استخدم صيغة المبالغة "دَلَّاحٍ"؛ للدَّلالة على كَثْرَةِ الرَّحمات المائيَّة المُنْهَمِرَة.

وترتوي أرض الأمومة؛ فتختزن الماء في رَحِمِهَا الباطنيِّ؛ ذلك أنَّها لم تَعُدْ قَادِرَةً على استيعابه؛ وَيُؤَدِّي ذلك إلى جَرَيَانِهِ بِرِفْقٍ؛ في الرِّيَاضِ الأموميَّة المقدَّسة؛ وبذلك يتحقَّق الْوَجْهُ العشتاريُّ الأبيض، من خلال آلَتِهَا التَّدميريَّة، ووسيلتها التَّنمويَّة، ممثَّلةً في السَّيْلِ النَّاقِمِ الرَّحِيم.

ويصف "عبيد" أجواء الْعَوَاصِفِ الأموميَّة الْهَوْجَاءِ؛ الْمُؤَدِّيَةِ إلى الموت والدَّمار؛ والَّتي تحمل في كَوَامِنِهَا بُذُورَ الإِخْصَابِ وَالإِعْمَارِ، فيقول[1]:

[من مجزوء الكامل]

سَقَى الرِّبَابَ مُجَلْجِلُ الأَ	كْنَافِ لَمَّاحٌ بُرُوقُهْ[2]
جَوْنٌ تُكَرْكِرُهُ الصَّبَا	وَهْنَاً وَتُمْرِيهِ خَرِيقُهْ[3]
مَرْيَ الْعَسِيفِ عِشَارَهُ،	حَتَّى إِذَا دَرَّتْ عُرُوقُهْ[4]
وَدَنَا يُضِيءُ صُبَابُهُ	غَابَاً يُضَرِّمُهُ حَرِيقُهْ[5]
حَتَّى إِذَا مَا ذَرْعُهُ	بِالْمَاءِ، ضَاقَ فَمَا يُطِيقُهْ[6]
هَبَّتْ لَهُ، مِنْ خَلْفِهِ	رِيحٌ يَمَانِيَةٌ تَسُوقُهْ[7]
حَلَّتْ عَزَالِيَهُ الْجَنُوْ	بُ، فَثَجَّ وَاهِيَةً خُرُوقُهْ[8]

---

1) الدِّيوان، ص84، 85.

2) الرِّباب: جبلٌ بين المدينة وفيد. مُجَلْجِلٌ: سحابٌ ذو رعد. الأكناف، جمع كنف: الجانب. لمَّاحٌ: لمَّاعٌ.

3) الْجَوْنُ: الأسْوَدُ. تُكَرْكِرُهُ: تعيده مرَّةً بعد أخرى. الصَّبا: الرِّيح الآتية من الشِّمال، أو من الشَّرق. وَهْنَاً: بُعَيْدَ منتصف اللَّيْلِ. تُمْرِيهِ: تُنْزِلُ مَطَرَهُ. الْخَرِيقُ: الرِّيح الشَّديدة.

4) مَرْيَ: مسح ضرعها لتدرَّ. العسيف: العبد، أو الأجير. الْعِشَارُ: اللِّقاح، وهنا النُّوق الَّتي تُحْلَبُ. درَّت: حلبت.

5) الصُّبَابُ: الانصباب. الغاب، جمع غابة: الأجمة. يُضَرِّمُهُ: يُوقِدُهُ.

6) ضَاقَ ذَرْعُهُ: لم يعد يحتمل.

7) يمانيةٌ: ريحٌ تهبُّ من جهة الْيَمَنِ.

8) الْعَزَالِي، جمع عزلاء: مصبُّ الماء. الجنوب: ريح الجنوب. ثَجَّ: سَالَ. وَاهِيَةٌ: ضَعِيفَةٌ. الْخُرُوقُ: الْفُرَجُ.

ويستهلُّ الشَّاعر ترنيمته الشِّعريَّة السَّابقة، بالوقوف على الْمَنْظَرِ الإخصابيِّ الْبَهِيْجِ، ممثَّلاً في تَنَزُّلِ الرَّحمات المائيَّة، من السَّحائب الأموميَّة الرَّاعدَة، ذَاتِ الْبُرُوْقِ اللاَّمعَة، علـــى جبــل "الرَّبَابِ" الأموميِّ المقدَّس، الْمُعْتَلِقِ بالأصل "ربب"، في ثُلَّةٍ من الدّلالات المعنويَّة، ذَاتِ الأبعـــاد الحيويَّة وَالدِّينيَّة؛ ذلك أنَّ الْجَذْرَ اللُّغويَّ الآنِفَ، يُلَخِّصُ في ســـائر مشـــتقَّاته الْكَلِميَّـــة، معـــاني: الرُّبوبيَّة، وَالْخَلْقِ، وَالنَّمَاءِ الْعَالَمِيِّ([1])؛ كما يُحِيْلُ إلى دلالات الدُّنُوِّ وَالاقتراب من الشَّيء([2])؛ ممَّا يَشِي بالبعد القربانيِّ؛ في ممارسات الكهنة الطَّقسيَّة، وَتقدماتهم العباديَّة الشَّعائريَّة، الَّتـــي تظهـــر آثارها الإيجابيَّة، في الْوِصَالِ العشتاريِّ، للجمع الكهنوتيِّ، بسحائبها الْمُتَلَبِّدَةِ الْمُمْطِرَةِ، وَأَمْوَاهِهَا التَّنمويَّة الْمُخْصِبَة.

ويقف الشَّاعر ــ في البيت الثَّاني ــ على صورةٍ لونيَّة، ترصد السَّحائب الأموميَّـــة فـــي سوداويَّة لَوْنِهَا؛ الدَّالِّ عَلَى كَثَافَةِ الْمَادَّةِ المائيَّة الْمَحْمُوْلَةِ وَوَفْرَتِهَا؛ ممَّا يُؤدِّي إلى تَشَكُّلِ السُّـــيول العظيمة؛ وَتَمَظْهُرِ الفيضانات العميمة؛ فَتُؤَدِّي جميعاً الوظيفة الإلهيَّة، ممثَّلةً في الْقَتْلِ التَّطهيريِّ، الْمُعْتَلِقِ بمظاهر العصيان البشريِّ، وما إن تنقضي مظاهر الموت والدَّمار؛ حتَّى تبـــدأ أســـرار الْخَلْقِ الأموميِّ، بِالْعَمَلِ الإخصابيِّ، في العالم النَّباتيِّ؛ وسائر حَيَوَاتِ الْمَوْطِنِ الطَّلليِّ، وقد وَظَّفَ الشَّاعر الفعل المضارع "تُكَرْكِرُهُ"؛ لغاية الدَّلالة على تَوَاصُلِ حَرَكَةِ رِيَاحِ "الصَّبَا"، الَّتـــي تقـــوم بِفِعْلِهَا التَّلقيحيِّ، للتَّشكيل السَّحائبيِّ، وتوجيهه الى مقصده المكـــانيِّ؛ فَتَتَـــزَلُ حمولتـــه المائيَّـــة المنشودة، وقد شَبَّهَ الشَّاعر حركة الرِّياح الجالبة للأَمْوَاهِ المطريَّة الْمُخْصِبَةِ، بحركة مَسْحِ ضِرْعِ النَّاقة، الَّتي يقوم بها العبد الأجير؛ بغية الحصول على لبنها الطَّـــاهر؛ فنـــزول الأمطـــار مـــن السَّحائب الْمَطِيْرَةِ، يُشَاكِلُ نُزُوْلَ الْحَلِيْبِ من ضَرْعِ النَّاقة الْمُلَقَّحَة، كما تُوَازِي حركـــة الرِّيـــاح التَّوجيهيَّة، في بَوَاطِنِهَا التَّلقيحيَّة، حركة استِحْلاَبِ ضُرُوعِ تلكم النَّاقة، فكـــأنَّ الرِّيـــاح الْمُلَقِّحَـــةَ تُوَازِي ــ في التَّقييم الأسطوريِّ ــ أيادي الرَّبَّة الْمُخْصِبَةِ؛ وهكذا تستدعي الخصوبة المائيَّة إلى خَيَالِ الشَّاعر الجاهليِّ؛ الصُّور الإخصابيَّة المستمدَّة من عالم الحيوان؛ لأنَّ الشَّاعر يُعَوِّلُ علـــى الماء الإلهيِّ؛ في اسْتِنْهَاضِ النَّماء العالميِّ.

وَتُضِيْءُ البروق السَّحائب البيضاء الْمَطِيْرَةَ، وَيُشَبِّهُ الشَّاعر شِدَّةَ لَمَعَانِهَا وَتَوَهُّجِهَا، بالنَّار الْمُوْقَدَةِ في غَابَةٍ شَجَرِيَّةٍ مُعْتِمَةٍ؛ وذلك للدَّلالة الأكيدة على أهمِّيَّة الْبُرُوقِ في استجلاب الرَّحمـــة المائيَّة؛ كما النَّار المقدَّسة في الصَّلوات الاستمطاريَّة؛ ولعلَّ في صورة الْحَرِيْقِ الْهَائِـــل، الَّـــذي يَشْمَلُ الرِّيَاضَ الشَّجريَّة؛ إدْلاَلاً على استِبَاقِيَّةِ الْفِعْلِ التَّدميريِّ لِلْخِصْبِ النَّمائيِّ؛ فالشَّاعر يَجِدُ في

---

1) ينظر: ابن فارس، أبو الحسين أحمد: معجم مقاييس اللُّغة، تحقيق: عبد السَّلام هارون، دار الفكـــر للطِّباعـــة والنَّشر، بيروت، لبنان، 1979م، مادَّة (ربب).

2) ينظر: الجوهريُّ، إسماعيل بن حمَّاد: الصِّحاح ــ تاج اللُّغة وصحاح العربيَّة ــ تحقيق: أحمد عبـــد الغفـــور عطَّار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1979م، مادَّة (ربب).

إشْعَالِ النَّار المقدَّسة، ويكون حَطَبُهَا من شَجَرِ الأُمُومَةِ الْكَثِيف؛ الَّذي يُؤَكِّدُ مَلْمَحَ الاستمراريَّة في الطَّقْسِ الاستمطاريّ؛ وَيُرَسِّخُ قِيَمَ التَّواصليَّة في التَّنَسُّك الاستسقائيّ.

وتضيق السَّحائب ذَرْعاً بالحمولة المائيَّة، الْمُخْتَزَنَة في رَحِمِهَا الباطنيّ؛ فيقترب مَوْعِدُ الْمَخَاضِ السَّماويّ، وَتُسَاهِمُ الرِّياح اليمانيَّة الْعَاصِفَةُ، بحركتها التَّوجيهيَّة، في تَعْجِيلِ الْوِلاَدَةِ الأموميَّة، وتتنزَّل أَمْوَاهُهَا الْمُخْصِبَةُ بَعْدَ طُولِ انْتِظَار، وَتُعَضِّدُ حركة الرِّياح الجنوبيَّة الإنْعَامَ المطريّ؛ فَتُفَرِّغُ الْحُمُولَةَ المائيَّةَ الْمُتَبَقِّيَةَ، وكأنَّ الرِّياح اليمانيَّة والجنوبيَّة يدان أموميَّتان خلاَّقتان، تستدرَّان الضَّرْعَ السَّماويّ، وَتَسْتَحْلِبَانِ الماء المطريّ، وقد استخدم الشَّاعر الفعلَ "ثَجَّ"؛ للدَّلالة على تَفَجُّرِ الطَّاقات الإخصابيَّة المائيَّة بَعْدَ ضَغْطٍ كَبِيرٍ؛ فالفعل النَّمائيُّ مُسْتَهَلٌّ بِصَوْتِ الثَّاء "ث" الأسنانيّ اللّثويّ، الَّذي يَتَمَوْضَعُ مَخْرَجُهُ النُّطقيُّ، في أَعْلَى السُّلَّم الْمَخْرَجِيّ الصَّوْتِيّ، تَمَاماً كَمَا تكون الأَمْوَاهُ الْمُجْتَمِعَةُ، في السَّحائب الْمُرْتَفِعَة، يليه صَوْتُ الجيم "ج" الانفجاريُّ المضعَّفُ؛ الدَّالُّ على تَضَاعُفِ المادَّة المائيَّة، الْمُنَزَّلَة بِغَزَارَةٍ وَسُرْعَةٍ شَدِيدَتَيْنِ، ويتناسب مَخْرَجُ الصَّوْتِ الانفجاريّ، مع مَوْضِعِ التَّفَجُّر المائيّ، الْكَائِنِ في مَوْضِعٍ خَفِيضٍ من السُّحُبِ الأموميَّة البيضاء.

وتتناثر الصُّور الشِّعريَّة الدَّالَّة على ثنائيَّة الْيَبَاب والإخصاب، في السَّيْلِ الأموميّ الْمُدَمِّر، وترصد جميعها ضدِّيَّة الإِمَاتَة وَالإِحْيَاء، وَأَزَلِيَّةَ الْفَنَاءِ وَالنَّمَاء، في انْتِفَاضٍ فَنِّيٍّ يُكَرِّسُ قِيَمَ التَّطهير الأموميَّة، للآفاق الأرضيَّة؛ بغية استدعاء الأسرار الْبَدْئِيَّة، وَاستحضار القوى الأموميَّة؛ لِتُخْصِبَ حَضَارَةً، وَتُشَيِّدَ عُمْرَاناً، وَتُنَمِّيَ حَيَاةً وَاعِدَةً بِالتَّجَدُّدِ وَالْبَقَاء([1]).

هكذا بدت لنا الثُّنائيَّة الأموميَّة، في تجلِّياتها السَّماويَّة، ورحماتها المائيَّة؛ فظهرت السَّحائب الْمُخْصِبَةُ، في صُوَرٍ دينيَّةٍ عديدةٍ، بلونها القدسيّ الأبيض؛ الْمُحِيلُ إلى طُهْرِ الرَّبَّة الكبرى، وَوَظائفها الإخصابيَّة العظمى، لكنَّها تبدو في صُوَرٍ أخرى سوداءَ قَاتِمَةً؛ تُنْبِئُ عن هَوْلِ ما ينتظر العصاة الأشرار من القتل والدَّمار، مُنْذِرَةً بحدوث الكوارث الإنسانيَّة العميمة: كالفيضانات، والسُّيول، الَّتي تأتي بقوَّتها التَّدميريَّة، على ما تبقَّى من صُنُوفِ الحياة: النَّباتيَّة، وَالحيوانيَّة، وَالإنسانيَّة، الَّتي عَانَتْ قَبْلاً مِنْ سَطْوَةِ الْقَحْطِ وَالْجَدْب، لكنَّ تلكم القوى المدمِّرة، تحمل في تضاعيفها وظائف الأمومة الْمُخْصِبَة، ممثَّلةً في تطهير الأرض الأُمّ من الذُّنوب البشريَّة، والممارسات الْكُفْرِيَّة، وَرَفْدِ التُّرْبَةِ الظَّمْأَى بمادَّة الحياة الأَوَّليَّة، للبذور النَّباتيَّة الْكَائِنَة في رَحِمِهَا؛ ممَّا يُبَشِّرُ بعودة الدَّورة الرَّبيعيَّة، إلى الأطلال والمراعي الأموميَّة؛ فيكون ذلك فَاتِحَةَ خَيْرٍ للخصوبة العالميَّة؛ وَيُحِيلُنَا السَّيْلُ والطُّوفان إلى حَادِثَةِ الطُّوفان الأولى، الَّتي ارتبطت ببدء الْخَلِيقَةِ، في عَهْدِ "نُوحٍ" ـ عليه السلام ـ وَالْمُتَعَلِّقَةِ بتجدُّد المظاهر الحياتيَّة الأرضيَّة([2]).

---

1) ينظر: ديوان الأعشى: ص23، 51، 159؛ ديوان عبيد: ص72، 73؛ ديوان امرئ القيس: ص105، 106؛ ديوان لبيد: ص92، 93، 183.

2) ينظر: زيتوني: الإنسان في الشِّعر الجاهليّ، ص251 ـ 254.

وَصَوَّرَ شعراء المعلَّقات الثُّنائيَّة الأموميَّة، بوَجْهَيْهَا الأبْيَض وَالأَسْوَد، من خلال المعارك الحربيَّة؛ الْهَادِفَة إلى قَتْلِ الْجُمُوعِ الْعَاصِيَةِ، وَسَفْحِ دِمَائِهَا الْقَانِيَةِ؛ إجْلاَلاً للرَّبَّة الكونيَّة الْعَادِلَــةِ، الَّتي تنتصر من نَصَرَهَا، وتَرْحَمُ من دَافَعَ عن حُرْمَةِ حِمَاها، بجنانه الشَّجريَّة، وتجسيداته الوثنيَّة؛ فتُلَبِّي الأمومة رَغَائِبَ الطَّبقة الكهنوتيَّة، وتتنزَّل على الرُّهبان المقاتلين رحماتها المائيَّة، وتشملهم بركاتها، وتعمُّهم خيراتها، وتحفُّهم جنانها، وتَغْمُرُ مرابعهم حيواناتها؛ ولــذلك شَــبَّهَ الشُّــعراء الْجَحَافِلَ الْمُحَارِبَةَ، بالسَّحائب الْمُتَقَاطِرَةِ؛ في سوداويَّة لَوْنِهَا الْمُوحِي بمصير القتل والتَّشريد، كما شَبَّهُوا السُّيوف بالبروق الأموميَّة؛ في لَمَعَانِهَا الدَّالِّ على الْبِشْرِ وَالْخَيْرِ.

وقد كانت صورة المطر حَاضِرَةً في الطَّلل، وركَّز الشُّعراء فيها على الرَّعْد، أكثر مــن تركيزهم على عناصر المطر الأخرى؛ فأضحى المطر الطَّلليُّ مُعَبِّراً عن الضِّدِّيَّة الأزليَّة، ممثَّلةً في الموت والحياة، كما ارتبط المطر في لوحات: الطَّلل، والرِّحلة، والسَّيْل، بالحضور المثــاليِّ للمرأة الكاهنة؛ فالشَّاعر يستسقي لديارها، وهو يُشَبِّهُ رِيقَهَا الْعَــذْبَ بِمَــاءِ السَّــوَارِي، وَلَذَاذَتَــهُ بِالْخَمْرَةِ الْمُشَعْشَعَةِ بماء المطر وَذَوْبِ الْعَسَلِ، كما يُشَبِّهُ رَائِحَةَ فَمِهَا بِرَائِحَةِ الرَّوْضَةِ الأموميَّــةِ الأَخَّاذَةِ، حين يَنْهَمِرُ عليها المطر، وقد استدعى بعض الشُّعراء لصورة اللَّمَعَانِ الْبَرْقِيِّ مُرَادِفَــاً تمّوزيّاً، من عالم الإنسان الأسطوريِّ؛ فأصبح الْبَرْقُ الأموميُّ شبيهاً بِتَبَسُّمِ المرأة المثاليِّ، الْمُتَمَازِ بالتَّبدّي الأسنانيِّ، ذِيْ القيمة اللَّونيَّة البيضاء؛ الْمُحِيلَةِ إلى دلائل الخصوبة وَالنَّماء(1).

واهتمَّ شعراء المعلَّقات بتحديد المواقع الأرضيَّة، وَالمناطق الجغرافيَّة، الْمَشْمُولَةِ بالبروق اللاَّمِعَةِ، وَالرُّعُودِ الْمُدَوِّيَةِ؛ الْمُوحِيَةِ بتحقيق الْبِشَارَةِ التَّمويَّة الأكيدة، ممثَّلةً في اقتــراب تَنَــزُّلِ الرَّحْمَةِ المائيَّة الأثِيرَةِ، كما حرصوا على توجيه الدَّعْوَةِ التَّأَمُّليَّة، ذاتِ الطَّابع العبــاديِّ، لإخــوة التُّراب الطَّلليِّ وَالْعَقِيدَةِ الأموميَّة؛ لِيَتَشَوَّفُوا السَّحائب الْقَابِلَةَ، وَبُرُوقَهَا اللاَّمِعَةَ، والمناطق الأرضيَّة الْمَشْمُولَةَ بهما على الصَّعيد الأرضيِّ، وهذا ينضوي ــ لامحالة ــ في إطَارِ اهتمــام الشَّــاعر الكاهن، بأداء وظائفه الدِّينيَّة بِمِثَالِيَّةٍ مُطْلَقَةٍ، ويتناسب ذلكم الاهتمام الكبير مع حَاجَةِ الصَّــحراء العربيَّة، للرَّحمات المائيَّة، والقيم الخصبيَّة النَّمائيَّة، وقد كان لفصل الأمطار شأنٌ خطيــرٌ فــي الشِّعر الجاهليِّ؛ ((لأنَّ البدوي يشعر بالجوع في أواخر الصيف، ويحزنه أن يرى العشب يابسا والغدران والآبار جافة، وتمله الطبيعة بصحوها المستمر وحرها الخانق، فتأخذه الكآبة خوفاً من الجدب إذا احتبس المطر، وضجر من تشابه الحياة، ويظل على هذه الحال مرجياً تبــدل وجــه السماء لتأتيه بالغيث والفرج، حتى إذا اغبر الأفق، وسطع البرق، ابتهج ومضــى يتأمــل هــذه الظواهر الجديدة في الطبيعة مترقباً نزول المطر))(2).

---

1) ينظر: عبد الرَّحمن: الصُّورة الفنِّيَّة في الشِّعر الجاهليِّ في ضوء النَّقد الحديث، ص114.

2) البستانيُّ، بطرس: الشِّعر الجاهليُّ، دار المعلِّم بطرس البستاني، 1965م، ص27.

ومِمَّا لا شَكَّ فِيْهِ؛ أنَّ الشُّعراء مضطلعون بواجب استسقاء الرَّحمة المائيَّة؛ فَـ((للشعراء في المجتمع الجاهلي أهمية بالغة، فهم الزعماء الروحيون، لهم صلة بالإلهـام وبعـالم الأرواح الملهمة الذي يذهب بهم في فنون الشعر كل مذهب، وقد نسبوا أنفسهم إلى وادي الجن (عبقـر) وكان منهم متنبئون وعرافون وسحرة، ومن يستعرض الشعر الجاهلي يجد الشعراء الجـاهليين معنيين عناية مباشرة بسقوط المطر، فالشعراء كلهم يحسون بالقلق والتوتر وهم يترقبون المطر، ويسهرون في عتمة الليل ينتظرون البرق والريح، والكل يعذب من أجل المطر، ويتحفز ويأرق ويقلق ويسهد، وينتظر ويترصد))([1]).

ولا عجب في أن يهتمَّ الشُّعراء بالمطر الأموميِّ ذلك الاهتمام العظيم؛ لأنَّه ((نعمة كبرى في الصحراء، ولأنَّه يكفل الخيرات والأرزاق لسكانها، بل إنَّه وسيلة من وسائل الحيـاة، لهـذا فرحوا به وهشوا له، وتشوقوا إليه، ولهذا سموه الغيث وسموه الحياة، وعرفوا السحاب الممطر، والسحاب الجهام، وعرفوا البرق الواعد بالمطـر، والسحاب الخادع الخُلَّـب الـذي لا يعقبـه إمطـار))([2]).

وقد صَوَّرَ الشُّعراء باهتمامٍ بَالِغٍ، لحظات التَّعَانُقِ الكبير، بَيْنَ السَّحائب الرَّحيمة، والجبال الكريمة؛ حيث مَوْئِلُ الإلهة العزيزة؛ لتكون مقامات الرَّبَّـة المثلـى، ومَعابـدها الكبـرى؛ أوَّل المواطن المَشْمُوْلَةِ بالرَّحْمَةِ المائيَّة؛ لكثرة ما احتشد فيها من الْجَمْهَرَةِ الكهنوتيَّة، والجموع القبليَّة؛ لغاية التَّعبُّد الإخصابيِّ؛ والتَّنَسُّكِ الاستسقائيِّ.

وتظلُّ النَّاقة المثاليَّة بتوصيفها الأموميِّ حَاضِرَةً، في تضاعيف الصُّورة الصَّوتيَّة، الْمُعتَلِقَةِ بالرُّعُودِ الْمُدَوِّيَةِ، حين تهدأ نَبْرَةُ الغضب والوعيد فيها؛ فَيُشَبِّهُ الشُّعراء صَوْتَهَا التَّـالي، المتَّسِـم بِالْحُنُوِّ والْعَطْفِ، بِصَوْتِ الْحَنِيْنِ الصَّادِرِ من النَّاقَةِ الأُمِّ إلى أطْفَالِهَا؛ وهي صورةٌ تَشْتَمِلُ بِالْحَيَاةِ والنَّماء؛ وتُبَشِّرُ بِالْخِصْبِ النَّاجِمِ عن رَحَمَاتِ السَّمَاء.

ويُذْكَرُ أنَّ الماء الْمُخْصِبَ، يقترن بالحيوانات الأموميَّة المقدَّسة، كالنَّاقة المثاليَّة، والفرس الأسطوريَّة؛ من حيث مشاركتهما الشَّاعر رِحْلَةَ الْبَحْثِ عن الْمَاءِ والْخُلُوْدِ، ووُرُوْدِهِمَا وإيَّاهُ جِنَانَ الْخُلْدِ وَافِرَةَ الْمَوَارِدِ والْوُرُوْدِ.

وقد ارْتَأَيْنَا تلخيص الأفكار الْكُلِّيَّةِ، والصُّور الجزئيَّة، الْمُبِيْنَةِ عن ثنائيَّة الموت والحياة في الإنْعَام المطريِّ، وَضِدِّيَّةِ الْيَبَابِ والإخْصَابِ فِيْ السَّيْلِ الأُمُومِيِّ، فِيْ رَسْمٍ تَوْضِيْحِيٍّ شَامِلٍ، يُعَالِجُ صِرَاعَ الثُّنائيَّةِ الأَزَلِيَّةِ، في مُتَسَلْسِلَةِ الْمَطَرِ والسَّيْلِ، (ينظر: شكل "19").

---

1) أبو سويلم: الاستسقاء في الشِّعر الجاهليِّ، ص96.

2) الحوفيُّ: أغاني الطَّبيعة في الشِّعر الجاهليِّ، ص33.

وإجمالاً؛ فَإِنَّ اللَّوحات الشّعريَّة، الَّتي رَسَمَهَا الكهنة المبدعون، في مواضيع: الطَّلل، والرِّحلة، والسَّيْلِ الْمُدَمِّرِ الْمُخْصِبِ، مُتَشَاكِلَةٌ عِنْدَ جُلِّهِمْ من حيث التَّصوير الفنيِّ، والقيم الرَّمزيَّة النَّمائيَّة الْكَامِنَةِ فيها، وقد أدَّى ذلك إلى بُرُوْزِ ظَاهِرَةِ التَّكرار، على الصَّعِيْدَيْنِ: الفرديِّ، وَالجماعيِّ، وقد تَمَظْهَرَتْ في مَنْحَيَيْنِ: ((أحدهما نمطي يتصل بنظام القصيدة جميعا. والثاني: إبداعي يكشف فيه الشاعر عن قدرته الفائقة في إحداث أصوات بعينها تتكرر في كل بيت على حدة، فتخلق في داخله "جناساً صوتياً"، وتختلف من بيت إلى آخر، فتخلق بين هذا البيت وغيره من أبيات القصيدة الأخرى، وقوافيها الثابتة ما يمكن أن نسميه " طباقاً صوتياً"))([1]).

وقد يكون تكرار الشَّاعر لكلمة، أو كلمات، أو لأنصاف أبيات، أو أبيات كاملة، أو مضامينَ أسطوريَّة؛ تَأْكِيداً منه على شيءٍ ما، وقد تكون ألوان التَّكرار، الَّتي وردت في نتاج شعراء المعلَّقات، مُرْتَبِطَةً بأجواء طقسيَّةٍ معيَّنة([2]).

كما شهدت المستويات: اللَّفظيَّة، والقِيَمِيَّةُ، والْغَائيَّةُ، الْكَامِنَةُ في تضاعيف الصُّور الشّعريَّة، تَكْرَاراً آخرَ؛ مَرَدُّهُ إلى انسِيَاحِ الشَّاعر الجاهليِّ، في الْعَقِيْدَةِ العربيَّة الوثنيَّة، وَتَمَثُّلِهِ كثيراً من أساطيرها الدِّينيَّة، لا سيَّما تلك المتعلِّقة بالرَّبَّة الكونيَّة، وتجسيداتها الرَّمزيَّة العالميَّة؛ فَغَدَا شِعْرُهُ مُحَاكَاةً للنَّماذج الأسطوريَّة الْخَالِدَةِ، أو لما تبقَّى منها، وَتَنَاثَرَ مِنْ رُمُوزِهَا وَقِيَمِهَا؛ وهذا يدفعنا إلى الْقَوْلِ بِسَيْطَرَةِ "اللاَّشعور الجمعي"، على مِخْيَالِ الشَّاعر الدِّينيِّ، الَّذي بَدَا مُنْصَاعَاً لِرَغْبَةِ الْجَمَاعَةِ، مُتَرَفِّعَاً عن اهتماماته الذَّاتيَّة، إلاَّ في مَعْرِضِ الْفَخْرِ بنفسه، لكنَّ هذا الفخر يعود حَتْمَاً الى قبيلته الَّتي أَنْجَبَتْهُ، وَرَبَّتْهُ، وَشَمِلَتْهُ بِالْعَطْفِ وَالرِّعَايَةِ؛ فاختفت الـ"أنا"، وَتَقَزَّمَتِ الذَّاتُ، أمام الحضور الكبير لجماعة القبيلة "نحن"، وَتَلاَشَتِ الفرديَّة أمام مُتَطَلَّبَاتِهَا الإنسانيَّة الكبرى؛ فَأَدَّى الشَّاعر واجبه الكهنوتيَّ، على خَيْرِ ما تُؤَدَّى به الأفعال الْجِسَامُ.

وَيُمكِنُ الْقَوْلُ: إنَّ ((الشاعر الجاهلي عبر عن عواطفه وأحاسيسه الشخصية، ولم يقتصر شعره على الموضوعات الفردية الخاصة وحسب، بل تعداها إلى ما يهم القبيلة أو المجتمع البدوي، فقد اهتم بوصف الظعائن والرحلات والوقوف على الأطلال ومشاهد الصيد والحروب والورد والسقاية والثياب وغير ذلك من أمور الحياة))([3])، وَبِهَذَا الْوَعْيِ ((ندرك كيف ينصهر الفرد بالجماعة، وكيف يصبح المجموع عند الشاعر المنتمي مساوياً للذات، ولهذا كان الشاعر ملزماً بالدفاع عن قبيلته وقيمها، وهو التزامٌ أدبيٌّ وطوعيٌّ))([4]).

---

1) عبد الرَّحمن: الشِّعر الجاهليُّ، ص292.

2) ينظر: ربابعة، د.موسى: التَّكرار في الشِّعر الجاهليِّ ــ دراسةٌ أسلوبيَّةٌ ــ مؤتة للبحوث وَالدِّراسات، 5:1/ 1990م، ص192.

3) آل طعمة، سلمان هادي: غزليَّات شعراء العرب، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ص14.

4) جمعة: الانتماء وظاهرة القيم العربيَّة في القصيدة الجاهليَّة، ص83.

وقد استخدم الشّاعر الجاهليُّ، لتلكم الغاية التّصويريـّة، لُغَتَهُ السّليقيّة الشّاعريّـة؛ لأنّهـا ((تجعل السامع العربي يفهم المعنى المقصود على الأثر إذا سمع واصفا يصف حسنها بأنها بدر على غصن فوق كثيب، لأن ذهن السامع العربي تعود النفاذ في الصورة الحسية إلـى دلالاتهـا النفسية ...))([1]).

وكان الشّاعر الجاهليُّ ((يقف موقفا وسطا بين المرأة والقبيلة، فيجاري القبيلة في مثلهـا وقيمها من جهة، ويجادل المرأة محاولا استرضاءها واستعطافها من جهة أخرى، وهو في كـلا الحالين يعكس قيما إنسانية رفيعة، فقيمة ولائه للمرأة وما تحمل في طياتها من حب، وود وفاء، مما يضمن سلامة الحياة الإنسانية واستمرارها، تعكس إنسانية ذلك الرجل، وكذا وَلاَءَهُ للقبيلـة والتزامه بمسؤولياته تجاهـها، يعكس منظومة من القيم المثالية تجمعـها قيمة كبـرى هـي المروءة))([2])؛ ولذلك عُدَّ الشُّعراء الجاهليُّون، أَسَاتِذَةَ الْفَضِيلَةِ في مَحْفَلِ الْقَبِيلَةِ الأمـويِّ، كمـا ظهروا هُدَاةً مُصلِحِيْنَ، وَبُنَاةً مُرْشِدِيْنَ، يحملون سُبُلَ الْمَكَارِمِ مَمْهُوْرَةً لأحبّتهم، وَيَرْسُمُوْنَ الْمُثُلَ الرَّفِيْعَةَ الَّتِيْ يَنْبَغِي أَنْ تُحتَذَى([3]).

وقد نَتَجَ عن ذلك ((الظهور التلقائي للأنماط العليا وبروزها عنوة داخل العقل الشعوري للمبدع أو الفـنان مستعيداً العالم الميثولوجي لأسلافـه، إنما هو حقيقة وواقع مساويان تمامـاً ـ إن لم يزيدا ـ للعالم المادي وما يبرزه لا شعوره ليس هو العالم كما نعرفه، بل هو المجهول عالم النفس))([4]).

وَانْبَثَقَتْ عن ذلكم العالم، تصوُّرات الجماعة الْعَقَيْدِيَّةِ، وهي بذاتها ((تصف تصوراً أصلياً لاواعياً للجماعة، يكون أعضاء عن التقائهما بالجماعة، على نموذج اللقـاء الأول ... فتصـور الجماعة الذي ينظم بواسطة الصورة الهوامية للأم البدئية هو تصور للأصل ولمسار الجماعـة، فالجماعة وأعضاؤها يولد بعضهم بعضاً ويحتوي بعضهم بعضـاً، وهم الغاية لأنفسـهم))([5]).

وَيُؤَدِّي ذلك إلى تَشَكُّلِ ما يُسَمَّى بِـ"الْجِهَازِ النَّفْسِيِّ الْجَمَاعِيِّ"؛ وَيَكْشِفُ هَذَا الْمَفْهُوْمُ عَـنْ ((علاقة الدعم المشترك والتبين المتبادل بين الجهاز النفسي الفردي والجهاز النفسي للجماعـة:

---

1) عامر: من قضايا التُّراث العربيِّ، ص169.

2) درواشة، صلاح الدِّين أحمد: القيم الإنسانيَّة في الشِّعر الجاهليِّ من خلال المفضليَّات وَالأصمعيَّات، (رسـالة ماجستير غير منشورة)، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 1996م، ص85.

3) ينظر: قصَّاب، د.وليد: التَّيار الْخُلُقِيُّ في وظيفة الشِّعر عِنْدَ العرب ـ العصر الجـاهليُّ ـ مجلَّـة التُّـراث العربيِّ، اتِّحاد الكتَّاب العرب، دمشق، 67/ 1997م، ص53.

4) أحمد، عبد الفتَّاح محمَّد: المنهج الأسطوريُّ في تفسير الشِّعر الجاهليِّ ـ دراسـةٌ نقديَّـةٌ ـ دار المناهـل، بيروت، لبنان، ط1، 1987م، ص31.

5) دورون. زباروا: موسوعة علم النَّفس، 112:1.

الذوبان الخيالي للأجهزة النفسية والفردية في الجهاز النفسي للجماعة (تقابلية)، والتمييز بين نوعي الجهاز (التشابه في الشكل)))([1]).

وَأيّاً كَانَ الشَّأنُ؛ فَإنَّ ((الحديث عن المرأة يشكل العنصر الأصلي الذي تأتلف حوله وتخرج منه بقية عناصر القصيدة الأخرى، فهي توقف الشاعر على الأطلال، وهي التي تحمله على ملاحظة ما أصاب هذه الديار من موت وخراب لرحيلها عنها، ورحيل هذه المحبوبة هو الذي يحمل الشاعر على رصد ذكرياته الماضية معها، وهذه الذكريات هي التي تضطره، إذا ما تألمت نفسيته وأطبقت عليه هموم الحياة إلى الرحيل في إثرها واصفا الظعائن وصفاً إنسانياً مؤثراً على راحلة يبالغ عادة في تشخيص قوتها وشدتها وقدرتها على المضي به بعيداً عن هذه الأطلال التي تثير في نفسه عناصر شتى من الخوف والقلق والحسرة، أو فلنقل من الصراعات التي يشخصها بديعاً في قصص الصيد المعروفة حيناً، ووصف مظاهر الطبيعة من الأمطار والسيول والحيوانات في صورتها العنيفة حيناً آخر، مما يجعل البحث عن الأصول الميثولوجية التي تولد منها هذا الاهتمام بالمرأة مفتاحاً إلى فهم القصيدة الجاهلية وتفسير أغراضها ورموزها))([2]).

وقد شَكَّلَتِ الْمَرْأَةُ عُنْصُرَ الطَّلَلِ الرَّئِيسِ، كَمَا كَانَتْ مِحْوَرَ الرِّحْلَةِ الأُمُومِيَّةِ؛ ((فالمرأة قد رحلت فأدى رحيلها إلى إقفار الديار، وحتى القصائد غير الطللية، فإن المرأة فيها تكاد لا تظهر إلى راحلة، فكأن الشعراء قد ربطوا الخصب بالمرأة، أو علقوا حياتهم بها، يبقون في الديار إذا بقيت، ويرحلون عنها إذا ما رحلت))([3]).

وَبِذَلِكَ نَجِدُ تَكْرَاراً عَلَىْ صَعِيْدِ الْفِعْلِ الْحَرَكِيِّ، بِشِقَّيْهِ: الْمُمِيْتِ، وَالْمُخْصِبِ، الْبَائِنَيْنِ فِيْ الصُّوَرِ الشِّعْرِيَّةِ الآنِفَةِ، وَقَدْ بَدَتْ هَذِهِ الضِّدِّيَّةُ الْحَرَكِيَّةُ؛ مُحَاكَاةً لِلثُّنَائِيَّةِ الأُمُومِيَّةِ، فِيْ تَجَلِّيَاتِهَا الْعَالَمِيَّةِ، وَقَدْ صَوَّرَ الشَّاعِرُ الْجَاهِلِيُّ الْحَرَكَةَ التَّدْمِيْرِيَّةَ، لِلرَّحِيلِ الأُمُومِيِّ، وَالسَّيْلِ الْيَبَابِيِّ، لَكِنَّهُ عَادَ لِيَقِفَ عَلَىْ أَسْرَارِ الْحَيَاةِ الْكَامِنَةِ فِيْ بَوَاطِنِهِمَا؛ ذَلِكَ أَنَّ رِحْلَةَ الأُمُوْمَةِ وَصَلَتْ فِيْ مُنْتَهَاهَا إِلَىْ الْيَنَابِيْعِ الْمَائِيَّةِ؛ وَالرِّيَاضِ النَّبَاتِيَّةِ، كَمَا أَنَّ السَّيْلَ تَحَوَّلَ إِلَىْ آلَةِ خَلْقٍ وَإِحْيَاءٍ، عَقِبَ سُكُوْنِهِ، وَارْتِوَاءِ الأَرْضِ بِمَائِهِ، وَفَضْلاً عَنِ التَّنَاقُضِ الْوَاضِحِ فِيْ لَوْحَةِ الرِّحْلَةِ الْجَاهِلِيَّةِ؛ فَقَدْ شَكَّلَتْ رِحْلَةُ الشَّاعِرِ بِغَائِيَّاتِهَا: الإِحْيَائِيَّةِ، وَالْقُرْبَانِيَّةِ، وَالاسْتِشْرَافِيَّةِ؛ أَدَاةَ الْخَلْقِ لِلْوَاقِعِ الإِخْصَابِيِّ الْجَدِيْدِ، بَعِيْدَاً عَنِ الْحَيَاةِ الأَلِيْمَةِ؛ النَّاجِمَةِ عَنْ رَحِيْلِ الأُمُوْمَةِ؛ بِآلِيَّاتِهَا الإِخْصَابِيَّةِ الْكَوْنِيَّةِ.

---

1) دورون. زباروا: موسوعة علم النفس، 99:1.

2) عبد الرحمن، د.إبراهيم: التفسير الأسطوريُ في الشِّعر الجاهليّ، ص133، 134.

3) عبد الرحمن، د.نصرت: الصُّورة الفنيَّة في الشِّعر الجاهليّ في ضوء النَّقد الحديث، ص124.

الخُلاصَـةُ

لقد سعيت جاهداً من خلال الفصل الأوّل، إلى جمع شتات الأساطير الدّينيّـة السّـاميّة والغربيَّة، بشأن الأمّ الكونيَّة، وطلبتها في مَظَانِّهَا، كما استرشدت بمنجزات العلـوم الإنسـانيَّة، وآخر الكشوفات الأثريَّة؛ لغاية الوقوف على الحضور الأُمـوميّ، فـي المخلَّفـات الحضـاريَّة القديمة.

وقرأت ـ في الفصل الثَّانيْ ـ شِعْرَ الثُّلَّة النيِّرة، من شعراء العصر الجاهليّ، في إطار ذلكم الفكر الأسطوريّ، على اعتبار أنّ الشّاعر الجاهليّ، قد تَمَثَّلَهُ بصورةٍ قصديَّةٍ أو تلقائيَّةٍ، في إبْدَاعِهِ الشِّعريّ، وقد هَدَفْتُ من خلال ذلك؛ إلى إظهار صفات المرأة المثاليـة؛ المُسْـتَقَاةِ مـن النَّماذج الأسطوريَّة العُلْيَا؛ وهي: السِّتر؛ وَالطُّهر؛ وَالبدانة، كما حاولت التَّعـرُّف علـى أبعـاد المفهوم الأموميّ، في الطَّرح الشِّعريّ الجاهليّ، إضافةً إلى العلاقة الوطيدة بَـيْنَ الأمّ الكونيَّـة، وَدُمَاهَا الوثنيَّة، الشَّاخصة في المعابد السَّاميَّة، وانتقلت في المرحلة التَّالية؛ لِحَصْـرِ الحضـور الأموميّ الرَّمزيّ، في نتاج شعراء المعلَّقات؛ فكانت الرُّموز الحيوانيَّة، وَالنَّباتيَّـة، وَالتَّجلِّيـات التَّكوينيَّة، خَيْرَ دليلٍ لإلحاح الشَّاعر الجاهليّ، على تكريس ولائه الكهنـوتيّ، للمـرأة المثاليَّـة، بمختلف ترميزاتها الوجوديَّة، وَسائر تجلِّياتها العالميَّة.

وقد ارتَأَيْتُ الوقوف ـ في الفصل الثَّالث ـ على صورة الثُّنائيَّة الأموميَّة، في اللَّوحات الشِّعريَّة المُفصليَّة، ممثَّلةً في: الطَّلل، وَالرِّحلة، وَالمطر وَالسَّيل، مُبَيِّناً الجانب الرَّحيم، وَالوجـه الأسود الأليم، في أفعال ربَّة الشَّقاء وَالنَّعيم، مُصَنِّفاً العناوين الفرعيَّة الآنفة، في ثنائيَّاتها الواقعيَّة الخالدة، وقد تأتَّى لي بعد تلكم الرِّحلة النَّقديَّة الاستقرائيَّة، الخُلُوصُ إلى النَّتائج الكلِّيَّة الآتية:

1- تبوَّأتِ المرأة مكَانَةً عليَّةً، في الفكر السَّاميّ القديم، على اخـتلاف حضـاراته، وسـائر تَمَظْهُرَاتِه؛ لِتَمَثُّلِهِ النَّماذج الأسطوريَّة اليمنيَّة العُلْيَا، وقد سَاهَمَتِ المرأة ربَّةً كانت أو كاهنـةً، في عمليَّة تأسيس تلك الصُّروح الحضاريَّة وبنائها، كما رَفَدَتْهَا بِنَعْمَائِهَا وَإخصـابها، اللَّـذَيْن كَفِلاَ للحيوات العالميَّة، دَيْمُوْمَةَ الحياة، وَاستمراريَّة النَّماء.

2- تَمَثَّلَ الفنَّان العربيُّ قديماً، القيم الأسطوريَّة العقيديَّة، الخاصَّة بالأمّ الكونيَّة، فـي نتاجـه الفنّيّ، على اختلاف تبدّياته وتشكُّلاته؛ فقد استوحى الشَّاعر الكاهن مـن الأمومـة الفكـرة وَالغاية؛ لِيُوَظِّفَهُمَا في تراتيله الشِّعريَّة؛ الَّتي خَلَّدَتْهَا آثار الخرائب السَّاميَّةِ، من خلال الشَّواهد

الكتابيَّة، وَالنُّقوش الأثريَّة، وَالرُّقُم الحجريَّة، كما جعلها الرَّسام مَعْبَدَهُ، الَّذي ازْدَانَتْ جدرانـــه بالصُّور الفنيَّة الرَّائقة، المُسْتَقَاة من النَّظرة العقديَّة السَّامقة، وَأَبَى المَثَّالُ إلاَّ أَنْ تكـــونَ خَيْـــرَ التَّماثيل وَالدُّمى، الَّتي تَشَكَّلَتْ من صُنْعِ يَدَيْهِ، كأحسنَ ما تكون عليه الهيئة وَالصِّـــناعة، فـــي إبانتها لدقائق المناطق الإخصابيَّة، وَتصويرها للقيم الجماليَّة الأنثويَّة.

3- قَدَّمَ "السَّاميُّون" طقوسهم العباديَّة، لربَّة الخصوبة الكونيَّة، في إطـــار ســـعيهم الحثيـــث لاسترضائها، وَاستجلاب رحماتها وَنَعْمَائِهَا؛ فكانت عبادة الجـــنس أَظْهَـــرَ عباداتهـــا، فـــي الحضارات السَّاميَّةِ جميعها، وقد طُبِعَتْ تلك العبادة بالطَّابع الدِّينيِّ الكهنوتيِّ؛ فكان على رَأْسِ المُنْسَاحِيْنَ في شَعَائِرِهَا، الكاهن الأعلى، والكاهنة الرَّئيسة، في إطار ما يُسَمَّى بطقس الزَّواج الإلهيِّ المقدَّس، كما طُبِعَتِ العبادة نفسها بالطَّابع الدِّينيِّ الجمـــاهيريِّ، حـــين أَدَّاهَـــا العُبَّـــادُ والعابدات في أَقْبِيَةِ المعابد، وبساتينها، وتحت ظلال أشجارها؛ لغاية اســـتجلاب الخصـــوبة والنَّماء؛ لأنَّ الحَرْثَ البشريَّ مُحَاكَاةٌ للحَرْثِ الإلهيِّ الأزَلِيِّ، الَّذي أَسْفَرَ عن تَخَلُّقِ المظـــاهر الحياتيَّة العالميَّة، وهو كفيلٌ بتحقيق النَّتيجة نفسها، كمـــا أَنَّـــهُ يُشَـــاكِلُ الحَـــرْثَ الحيـــوانيَّ الإخصابيَّ، وَيُمَاثِلُ الحَرْثَ الأرضيَّ الإحيائيَّ؛ المُؤَدِّي إلى وفرة النَّبات، وَازدهار الرَّوابـــي وَالجنَّات.

4- عَبَدَ "السَّاميُّون" القدامى، وَجيرانهم من "المصريِّين"، وَ"اليونانيِّين"، وَ"الرُّومان"، "عشتار" الكبرى، من خلال رموزها العالميَّة، المُنْتَشِرَةِ في أَصْقَاعِهَا الأرضيَّة، والمُتَجَلِّيَةِ في آفاقهـــا السَّماويَّة؛ فكانت عبادة البقرة، وَالبَيْضة، وَالحمامة، وَالحيَّة، وَالغزالة، وَالفـــرس، وَالنَّاقـــة، وَالنَّجمة، مألوفةً في المعابد العربيَّة وَالغربيَّة القديمة؛ لكونها رموزاً أثيرةً للأُمِّ الكونيَّة، وقـــد خَصَّ "السَّاميُّون" البقرة بالتَّقديس وَالإجلال، من خلال المُشَاكَلَة الرَّمزيَّة بَيْنَهَا وَبَـــيْنَ الإلهـــة السَّماويَّة؛ وَلذلك ظهرت البقرة في بعض اللَّوحات الفنيَّة المُؤَسْطَرَة؛ ربَّةً ســـماويَّةً مقدَّســـةً؛ ترقب العُبَّادَ الكائنين على الأرض القاحلة؛ بِكُلِّ رَأْفَةٍ، وَتَحْنَانٍ، وَشَغَفٍ؛ مَانِحَةً إيَّاهم حليبهـــا المُخْصِبَ، وقد كانت الأرض الَّتي ضَمَّتْ في رَحِمِهَا بذور النَّبات ـــ الرَّافدة عالمي: الإنسان، وَالحيوان، بالمادَّة الغذائيَّة المباركة ـــ خَيْرَ المعبودات على الإطلاق؛ فَعُدَّتْ أشجارها المُنْبَعِثَةُ من رَحِمِهَا مُقَدَّسَةً؛ لِمَا لَهَا مِنْ أَثَرٍ إحيائيٍّ؛ في الجانب التَّنمـــويِّ العـــالميِّ، وَلكونهـــا مقـــام "عشتار" العظيم، وَمسكن "العُزَّى" الكريم؛ وَلذلك تراهم يضعون التَّماثيـــل الأموميَّـــة تحـــت ظلالها، وَيُشَيِّدُونَ المعابد الجاهليَّة بجوارها؛ لتكون محجَّ العبَّاد الوافدين من كُلِّ فَجٍّ عميـــقٍ؛ لغايتي: العبادة، وَالاستسقاء.

5- أفرَدَ شعراء المعلَّقات مساحةً حسنةً من دواوينهم الشِّعريَّة؛ لوصف المرأة النَّاعمة المَسْتُوْرَة؛ فَصَوَّرُواْ تَصَوُّنَهَا في خِدْرِهَا وَخِبَائِهَا نهاراً؛ عن الخروج لغايتي: العمل، أو محادثة الرِّجال؛ وقد أدَّى هذا التَّصوُّن إلى نعومة جسدها وبياضه؛ وهما صفتان تَدُلاَّنِ على أنَّها امرأةٌ مَخْدُوْمَةٌ لا خَادِمَةٌ؛ ممَّا يَشِي بِعِظَمِ مكانتها في السُّلَّمِ الكهنوتيِّ النِّسائيِّ، وقد شهدت الصُّورة تالياً انعِتَاقاً كاملاً من ذلكم التَّصوُّن، لا سيَّما في ساعات المساء؛ وذلك لغاية الممارسة الجنسيَّة العباديَّة مع الكاهن الملك، تَقْدِمَةً من لدن الطَّبقة الكهنوتيَّة، للأُمِّ الكونيَّة؛ بهدف استعادة الخصوبة العالميَّة.

6- احتفى شعراء المعلَّقات بوصف بدانة المرأة المثال، واكتناز رفيقاتها العابدات؛ وذلك للدَّلالة على حَجْمِ النَّعيم الَّذي حَظِيْنَ به، في معابد القبيلة، وَبيوتات سَرَاتِهَا، وقد كانت عنايتهم مُنْصَبَّةً على تصوير ضَخَامَةِ الأرداف وَالأثداء بخاصَّة، وَجميع مناطق الإخصاب وَما لَفَّ لَفِيْفَهَا بعامَّة؛ لما لها من أهمِّيَّة قُصْوَى في الجسد الأنثويِّ المثاليِّ، من النَّاحيتَيْن: الإغرائيَّة، وَالإخصابيَّة الجنسيَّة.

7- صَوَّرَ شعراء المعلَّقات مظاهر الأمومة الرَّحيمة، في الجسد الأنثويِّ المثاليِّ؛ وقد عبَّروا بذلك عن توقهم الشَّديد؛ للاتِّحاد بالأُمِّ الكونيَّة الكريمة، في التَّنسُّك الجنسيِّ المعبديِّ؛ عَلَّهَا تهبهم عطفها، وَتَحْنَانَهَا؛ فَتُبَدِّدُ فَزَعَهُمْ الرُّوحيَّ، وَقَلَقَهُمْ النَّفسيَّ، وَتَأَزُّمَهُمْ العاطفيَّ، في غَمْرَةِ الأحداث الْجِسَامِ، الَّتي دَهَمَتْ طَلَلَ قبيلتهم الآفِلِ، في إطار الدَّمار الأموميِّ الشَّامل، كما احتفى الشُّعراء بتصوير الجانب الرَّحيم عينه، من خلال الرُّموز الحيوانيَّة الأموميَّة، كالظَّبية والبقرة على سبيل المثال، اللَّتَيْن شَمِلَتَا الوليد الأثير، بِنَظَرَاتِ الأمومة الحانية، وحركات الالتفاف والاشتمال، حول الجسد الطُّفوليِّ الْغَضِّ.

8- سعى شعراء المعلَّقات لترسيخ العلاقة "الميثولوجيَّة"، بَيْنَ الأُمِّ الكونيَّة، وَالدُّمى الوثنيَّة، الكائنة في هياكل المعابد الجاهليَّة؛ وَذلك من خلال التَّصوير البلاغيِّ الدِّينيِّ، الَّذي يُشَبِّهُ المرأة بالدُّمية؛ ويحمل هذا التَّشبيه دلالة الألوهيَّة للمرأة الكاهنة، الَّتي عُدَّتْ في المحافل الدِّينيَّة الجاهليَّة، مُمَثِّلَةً أرضيَّةً للرَّبَّة الكونيَّة؛ كما يُحِيْلُنَا إلى اللُّقَى الأثريَّة؛ من الدُّمى الأموميَّة الصَّخريَّة، الْمُنْمَازَةِ بالبدانة، لا سيَّما في أعضاء الأنوثة الفتَّانة، الَّتي اهتمَّ الشَّاعر ــ كما الفنَّان السَّاميُّ القديم ــ بتصوير دقائق مَعَالِمِهَا؛ لأهمِّيَّتها القصوى في استجلاب الْخِصْبِ المنشود، وَإرضاء الإله المعبود.

9- اهتمّ شعراء المعلّقات بتصوير الحيوانات الرّامزة للربّة الكونيّة؛ من حيث جوانب الإخصاب الأموميّة؛ فأبانوا بتشبيهاتهم البلاغيّة؛ عن العَلائق التّوافقيّة الرّمزيّة، بيْنَ المرأة الرّبّة وتَرميزاتها الحيوانيّة، ممثّلةً في: البقرة، والحمامة، والظّبية، والفرس، والنّاقة؛ وذلك في صفات الحسن الأنثويّ المثاليّ: كالبياض، والنّعومة، والبدانة، إضافةً إلى نظرات الأمومة الْحَانيَة، كما وقفوا على الجوانب الإخصابيّة، لتلكم الحيوانات المقدّسة، الّتي عُدَّتْ خَيْرَ القرابين الْمُقَدَّمَة، مِنَ لَدُن الملوك، والعبّاد، والكهنة، لربّتهم الكونيّة الكبرى، في معابدها الوثنية العظمى؛ لغاية تحقيق الْمَآربِ الإخصابيّة، واستجلاب المظاهر الإحيائيّة، في شتّى الحيوات العالميّة، كما صوّرَ الشّعراء الجاهليّون مشاركة الفرس الْمُقَدَّسَةِ، والنّاقة الْمُبَجَّلَةِ، في الرّحلات الكهنوتيّة الْمَحْمُوْمَةِ؛ السّاعية لاستعادة الخصوبة الكونيّة الْمَفْقُوْدَة.

10- أبَانَ التّصوير البلاغيُّ، ذو الطّابع الدّينيّ، العلاقة الرّمزيّة بَيْنَ المرأة الأرضيّة ــ مُمَثّلَةِ الأمّ الكونيّة ــ وسائر مظاهر الْخُضْرَةِ النّباتيّة، الْمُنْتَشِرَةِ في المرابع الجاهليّة؛ فكانت "النّخلة"، و"السَّمُرَةُ"، مُعَادِلَيْنِ رمزيَّيْن للمرأة الْمُخْصِبَة؛ من حيث الصّفات الجماليّة المثاليّة الْمُحَبَّبَة، كغزارة الشّعْرِ، واعتدال الْقَوَامِ، والقوى الإحيائيّة؛ الناجمة عن إخصاب كلتيهما؛ ولذلك عُدَّتْ هاتان الشّجرتان من أَقْدَسِ الأشجار عند "الجاهليّين"؛ فَنَصَبُواْ التّماثيل الأموميّة بجوارها، وتحت ظلالها، بعد أنْ اتّخذتها الرّبّة الكبرى مسكناً أرضيّاً عزيزاً، وَمقاماً نباتيّاً أثيراً، في سائر أرجاء الأرض العربيّة، وقد امتدَّ التّصوير الدّينيُّ إلى جميع مظاهر الْخُضْرَةِ النّباتيّة، الّتي اعتُبِرَتْ بشكلٍ أو بآخرَ، مُرَادِفَاتٍ رَمْزِيَّةً، وَمُعَادِلاَتٍ موضوعيّةً، لنعمٍ أموميّةٍ اشتماليّة.

11- عُنِيَ شعراء المعلّقات بتصوير الدُّرَّة المقدّسة، في صدفتها البحرية المكرّمة، وشبّهوا المرأة المثلى بها، في طُهْرِهَا، وَبَيَاضِهَا، وَصَفَاءِ بَشْرَتِهَا؛ وقد استعادوا بذلكم أجواء التّخلّق الأموميّ الأزليّ، حين بُعِثَتْ "عشتار" من الصّدفة البحريّة، الْقَابِعَةِ في قَعْرِ البحر الأموميّ الأجَاجِ؛ كما دلّواْ بذلك على الطّهر الإلهيّ، في إطار الوجه العشتاريّ الأبيض.

12- شَكَّلَ الثّالوث السّماويُّ، ممثّلاً في: "الشّمس ــ القمر ــ الزّهرة"، لُبَّ العقائد الجاهليّة؛ فقد رأى الشّاعر الجاهليُّ فيه مرآةً؛ تَعكسُ صورة الأمومة الكونيّة؛ في وجهَيْها: الأبيض، وَالأسود؛ فَغَدَا الكوكبان النَّيِّرَان: "الشّمس"، و"القمر"، رمزَيْن مقدّسَيْن؛ يُبِيْنَانِ عن إشراق تجلّياتها السّماويّة، وَوَضَاءَةِ ممثّلاتها الأرضيّة، كما صوّرَ الشّعراء الجاهليّون "الزُّهَرَةَ"، في جانبيها: الرّحيم، وَالْمُدَمِّر؛ فكانت عَيْنَ الرّبّة الْمُكَرَّمَةِ، في طقوس اللّيْلِ الْمُقَدَّسَةِ، الّتي تُوَخّيَ

منها إِقَامَةُ الشَّعيرة الجنسيَّة، ذات الطَّابع الدِّينيِّ؛ لغاية الإخصاب العالميِّ، في حين شَكَّلَتِ "الزُهْرَةُ" الصَّباحيَّة، مُنْتَهَى طقوس الجنس والشَّراب، وَمُبْتَدأُ الْخَرَابِ وَالْيَبَابِ، ممثِّلاً في تجلِّيات الرَّبَّة الْمُحَارِبَةِ، راعية المعارك الْمُدَمِّرَةِ؛ فانبثقت عنها شرورها الكونيَّة، وَآفاتها العالميَّة، وَتبدَّت في معالم الدِّيار الْمُهَدَّمَة، وَأطلال القبيلة الْمُقْفِرَةِ.

13- مَارَسَ شعراء المعلَّقات صلوات البكاء الاستسقائيَّة، في مَطَالِعِ تراتيلهم الشِّعريَّة؛ لغاية استجلاب الخصوبة العالميَّة، من خلال تَنَزُّلِ الرَّحمات المائيَّة، وقد حَفَلَتِ البكائيَّات الطَّلليَّة، بوصف الثُّنائيَّات الوجوديَّة، ومنها ثنائيَّة الألم وَالأمل، بسائر صُوَرِهَا الجزئيَّة؛ فكانت توصيفات الطَّلل الدَّارس، وَالْجَوَى الْبَائسِ، واخْتِفَاءِ الْفَوَارِسِ، من أَظْهَرِ صُوَرِ الألم، كما جاءت صُوَرُ الإِمْطَارِ المائيِّ الجديد، والنَّماء الحيوانيِّ الفريد، في ربوع الطَّلل المجيد، إضافةً إلى استحضار صورة الجمع النِّسويِّ السَّعيد؛ لِتُعَبِّرَ أَصْدَقَ تعبيرٍ عن دَوَاعِي الْخَلْقِ الفنِّيِّ، في تضاعيف التَّصوير الشِّعريِّ.

14- زَاوَجَ الشُّعراء الجاهليُّون بَيْنَ صور الثَّبات وَصور الحركة، مُجَسِّدِينَ الثَّبات الطَّلليَّ، في توصيف الأطلال السَّاكنة، وَالمنازل الخالية، وَالخصوبة العالميَّة الغائبة، بَيْنَمَا دلُّوا على الحركة في ثنايا التَّصوير الشِّعريِّ، من خلال حركة الرِّياح التَّقابليَّة، الَّتي تَسْفِي التُّراب على رسوم الأطلال تارةً، وَتكشفه تارةً أخرى، وَصَوَّرَ الشُّعراء حركة الإِمْطَارِ المائيِّ، من الأعلى إلى الأسفل؛ بِكُلِّ ما تُوْحِيْهِ من القيمِ الجنسيَّة الصَّاخبة، وَتستدعيه من توافر الحركة الحيوانيَّة الزَّاخرة، أو رَصْدِ آثارها الْمُتَبَدِّيَةِ، في مرابع الأطلال القَاحِلَةِ.

15- قَابَلَ الشُّعراء الجاهليُّون بَيْنَ صُوَرِ الغياب الأموميِّ، وَصُوَرِ الحضور الرَّمزيِّ؛ فوقفوا في الأولى على رحيل الأمِّ الكونيَّة؛ الَّذي أدَّى إلى انْتِفَاء الخصوبة العالميَّة، وَحُلُولِ النَّوائب الدَّهريَّة، واحتفوا في الأخرى بِنَقْلِ صُوَرِ التَّرميزات النَّباتيَّة والحيوانيَّة، إضافةً إلى الصُّورة النِّسويَّة المثاليَّة، وَصُوَرِ البدائل الأسطوريَّة والتَّكوينيَّة؛ وترتدُّ تلكم التَّناقضات إلى نفسيَّة الشَّاعر الْمُتَأَزِّمَةِ، الَّتي عَانَتِ التَّناقض ذاته؛ فانعكس بشكلٍ تلقائيٍّ؛ على الميدان الطَّلليِّ؛ كما تُبِيْنُ الثُّنائيَّات المتقابلة؛ عن الأمومة العالميَّة في وَجْهَيْهَا: الأبيض الْمُخْصِبِ، وَالأسود الْمُجْدِبِ؛ وَتُوْحِي بالمصير الإنسانيِّ المجهول، بَيْنَ قضيتي: الموت، وَالحياة.

16- أدَّى رحيل الأمومة إلى الموت الطَّلليِّ، الَّذي تَمَظْهَرَ صِرَاعَاً نَفْسِيَّاً، اعْتَلَجَ كَوَامِنَ الشَّاعر الْمَحْزُوْنِ، الْوَاقِعِ تحت تأثير انحِطَامَةِ الـ"أنا"، والهمِّ الجمعيِّ "نحن"؛ لِيَرْشَحَ عن

اللاَّشعور الفرديّ ــ الجمعيّ؛ خَلْقٌ صُوَرِيٌّ فَنِّيٌّ؛ جَسَّدَ الوحدة العباديَّة البكائيَّة؛ الَّتي استحثَّت الشَّاعر وَجَمْهَرَةَ العابدين؛ على التَّرهُّب الوجدانيّ؛ وَالتَّحرُّك الإخصابيّ، اللَّـذَيْن استشـرفا الأمل الكهنوتيَّ، في البديل الرَّمزيّ؛ ممَّا أدَّى إلى تَشَـكُّلِ بَوَاعِـثِ: الخصـوبة، وَالتَّجـدُّد، وَالنَّماء، الْمُبَشِّرَةِ بعودة الأمومة الكونيَّة، وَازدهار الحياة العالميَّة.

17- اهتمَّ شعراء المعلَّقات بتصوير الاعتلاء الأنثويّ، إلى الهودج الأموميّ، باعتبارها اللَّحظة الفاصلة، والحركة الحاسمة القاصمة، في مصير الأطلال القاحلة؛ لأنَّ التَّراجع والبقاء سيبعث الأمل في الأرواح الكهنوتيَّة الْمُتَأَزِّمَةِ، بإمكانية اسـتجلاب الرَّحمـات المائيَّـة والخصـوبة الْمُتَجَدِّدَةِ؛ أمَّا استمراريَّة تلكم الحركة؛ فتدلُّ على مزيدٍ من الدَّمار العمـيم، الَّـذي سيشـمل الأطلال المدمَّرة أصلاً، يُقابِلُهُ حياةٌ زاخرةٌ، في المرابع العربيَّة، الَّتي سـتكون مُسْـتَقَرَّ الأمِّ الرَّاحلة تالياً.***

18- كانت لوحة الرِّحلة حاضرةً في نتاج شعراء المعلَّقات، وقد تشكَّلت صُوَرِيَّاً في محورَيْن أساسيَّيْن، هُمَا: رحلة المرأة الرَّبَّة، وَرحلة الشَّاعر الكاهن؛ فعالج الشُّعراء الجـاهليُّون فـي الأوَّل ضديَّة الحياة وَالموت، مُجَابِهِينَ صُوَرَ الموت، الْمُمَثَّلَةَ في: السُّكون الطَّلليّ، وَالارتحال النَّسويّ، وَالْيَبَابِ العمرانيّ، بِصُوَرِ الحياة ممثَّلةً في: الجمال الأنثويّ الجسديّ، وَالاسـتعطار وَالتَّزيُّن بِالْحُلِيّ، إضافةً إلى حضور التَّرميز العالميّ الطُّوطميّ، وَصَوَّرَ الشُّعراء الثَّاني فـي ثلاث قيمٍ غائيَّة، لرحلةٍ استطلاعيَّةٍ كهنوتيَّة، تمثَّلت في: الإحيائيَّة، وَالقربانيَّة، وَالاستشرافيَّة، كما زَاوَجُواْ بَيْنَ صُوَرِ التَّردِّي، وَصُوَرِ التَّصدِّي، في المحور الرَّئيس الآنف؛ فوصفوا التَّردِّي المجلِّل أطلال القبيلة الدَّارسة، وَمرابعهم الرَّعويَّة القاحلة، وَحضارتهم المجيدة الغـابرة، ثـمَّ شَكَّلُواْ بخلقهم الفنِّيّ صُوَرَ التَّصدِّي الفريدة، من أدواتٍ ترميزيَّةٍ أسطوريَّةٍ، وَقَرَائِنَ أموميَّـةٍ فدائيَّةٍ، وَهباتٍ ملوكيَّةٍ نمائيَّةٍ.

19- أسفَرَ رحيل الإلهة الكبرى؛ عن قيمتَيْن أموميَّتَيْن مُتَضَارِبَتَيْنِ؛ تَمَثَّلَتَا في: مـوت الطَّلـل الْمُجْدِبِ، وَحياة الْمُسْتَقَرِّ الْمُخْصِبِ، وَما بَيْنَ انحطامة الذَّات الـ"أنا"، وَالهمِّ القبليِّ "نحن"، أَثَّرَ "اللاَّشعور الجمعيّ"، في مخيال الشَّاعر الجاهليّ، الَّذي صَوَّرَ رحلة الكاهن الْمُحْمُومَةِ، مَقْرُونَةً بحركات التَّشوُّف وَالاستطلاع، لآفاق الارتحال الأموميّ، في محاولة الْمُتَسَـائِلِ الْمَحْـزُونِ؛ معرفة مستقرّ الرِّحلة الإلهيَّة، الَّتي غالباً ما يكون مُنْتَهَاهَا عند غدير الماء، وَالجنَّة الأموميَّـة الغنَّاء؛ وذلك ضمن مساعيه الحثيثة؛ الرَّامية لعودة الحياة الأموميَّة؛ وَاسـتجلاب الخصـوبة العالميَّة، وَقد شاركت الفرس المثاليَّة، وَالنَّاقة الأسطوريَّة، فـي رحلـة الشَّـاعر بِمَآرِبِهَـا:

الإحيائيَّة، وَالقربانيَّة، وَالاستشرافيَّة؛ فجازتا به الفيافي الموحشة إلى غايته القصوى؛ بفضل صفاتها الأسطوريَّة الفضلى، ممثَّلةً في: النَّشاط، وَالسُّرعة، وَالقوَّة، وَالضَّخامة، وَالصَّبر، كما سَرَّتَا عنه همومه، وَبَدَّدتا أحزانه وَآلامه، باعتبارهما أكثر الرُّموز الحيوانيَّة أصالةً، في مجموع التَّرميزات العشتاريَّة العالميَّة.

20- تَوَخَّى الشُّعراء الجاهليُّون من الارتحال القربانيِّ؛ اصطياد أجود البقريَّات المقدَّسة؛ إضافةً إلى المُزَاوَجَةِ بَيْنَ الثَّور وَالبقرة، في سَفْحٍ قَدَاسيٍّ مُوَحَّدٍ؛ لغاية إرضاء القوَّة الإلهيَّة الأموميَّة الخارقة؛ وَاستجلاب مظاهر الحياة العالميَّة النَّامِيَة.

21- ارتحل الشَّاعر الجاهليُّ إلى الحِمَى المَلَكِيِّ؛ مُتَأَمِّلاً حِيَازَةَ بَرَكَةِ السَّيِّد الجاهليِّ؛ واستشراف أَمَلِهِ الإخصابيِّ؛ من خلال الشَّعائر الطُّقوسيَّة المشتركة، الَّتي اقترنت بالصَّيد العباديِّ، وَالطَّقس الحربيِّ، وَالقربان النُّسُكِيِّ، الَّذي غالباً ما اقترن بالرَّقم "مائة"، ذي القيمة الأسطوريَّة، في المخيال الجمعيِّ الجاهليِّ؛ والَّذي يُحِيلُنَا إلى قربان "عبد المطَّلب" من النِّياق النَّجيبات، لآلهة الحَرَمِ المَكِّيِّ؛ فِدَاءً لابنه "عبدالله"؛ وتخليصاً له من السَّفح النَّذريِّ، ولم تقتصر الهبات الملوكيَّة على النِّياق الأموميَّة، بل تعدَّتها إلى الأفراس المثاليَّة، وما سوى ذلك من الإماء وَالجواري، وَالأثاث المعبديِّ، دقيقه وَجليله، وكانت الغاية القصوى من لقاء الشَّاعر بالكاهن الأكبر "الملك"، وَمشاركته الطُّقوس والشَّعائر الآنفة؛ أن يَتَحَصَّلَ على وَعْدٍ مُؤَكَّدٍ بوساطاته بَيْنَ الشَّعب المكروب، وَرَبَّة البوارق وَالحروب؛ علَّها تُرْسِلُ خِصْبَهَا المطلوب.

22- تبدَّت ثنائيَّة التَّردِّي والتَّصدِّي أَظْهَرَ تبدٍّ، في رحلة الشَّاعر الجاهليِّ، بآفاقها: الإحيائيَّة، والقربانيَّة، والاستشرافيَّة، الَّتي أَبْدَعَ في سَبْكِ صُوَرِهَا الشِّعريَّة، في إطار الرَّدِّ الفنِّيِّ، وَالْخَلْقِ التَّصويريِّ التَّمويِّ؛ لِمُجَابَهَةِ الموت الطَّلليِّ؛ وَطَرْدِ شَبَحِ مَارِدِهِ الْجَلِيِّ.

23- شَكَّلَت الرِّحلتان الأموميَّة والكهنوتيَّة، بصورهما البلاغيَّة، استشرافاً فنِّيّاً للخصوبة النَّباتيَّة، ممثَّلةً في النَّخلة العشتاريَّة، كما مَثَّلَتْ استذكاراً للانبعاث الأموميِّ الأوَّل، من زَبَدِ البحر الأُجَاجِ؛ فكانتا رمزاً لثنائيَّة الْخَلْقِ وَالتَّدمير؛ في وظائف الرَّبَّة الكونيَّة الكبرى.

24- صَوَّرَ الشَّاعر الجاهليُّ ثنائيَّة الانكسار والانتصار في الإنْعَام المطريِّ؛ حيث ترقَّب ورفاقه العبَّاد رَسَائِلَ الرَّحمة الأموميَّة السَّماويَّة؛ وخاطبهم بالأمر الكهنوتيِّ؛ الدَّاعي لتشوُّف آفاق البرق الاستباقيِّ؛ للرَّعد الْمُبَشِّرِ بِالإمْطَارِ الأموميِّ؛ لغاية تحديد مساحة الرُّقعة

الجغرافيّة، المَشْمُولَةِ بالرَّحمات المائيَّة، كما عُنِيَ الشَّاعر الجاهليُّ بوصف السَّحائب الأموميَّة، في لَوْنَيْهَا: الأبيض، وَالأسود؛ المُنبِئَيْنِ عن وظائف الرَّبَّة الإخصابيَّة وَالتَّدميريَّة.

25- صَوَّرَ الشَّاعر الجاهليُّ ثنائيَّة الْيَبَابِ والإخصاب، من خلال استمرار التَّشوُّف الكهنوتيِّ، في تضاعيف التَّصوير البلاغيِّ؛ لغاية رَصْدِ الإمْطَارِ الإلهيِّ؛ الْمُنْهَمِرِ بغزارةٍ على قمم الجبل الأموميِّ؛ وقد اجتمعت أَمْوَاهُ سَحَائِبِهَا، في الوديان الْمُحِيطَةِ بِهَا؛ فَجَرَتْ بِأَمْرِ الرَّبَّة الْمُـدَمِّرَةِ سَيْلاً عظيماً؛ فَتَكَ بأحيائها؛ وَهَدَمَ بنيانها وعمرانها؛ واقتلع الأشجار من أصـولها؛ فظهـرت مخلَّفاتُ الْحُطَامِ العالميِّ؛ وآثار الْمَوَاتِ الحيوانيِّ والبشريِّ؛ على صَـفْحَةِ المـاء ذِي الأَثَـرِ التَّطهيريِّ؛ الَّذي تجمَّع في مكانٍ واحدٍ؛ فَغَذَا الأرض بمادَّة الحياة الأوَّليَّة؛ ومـا إن ينقضـي السَّيل؛ وَتتبخَّر أَمْوَاهُهُ؛ وَتختفي آثاره؛ حتَّى تتبدَّى الأوجه الأموميَّة الْمُبَشِّرَةُ؛ بمظاهر الحياة العالميَّة الْمُزْدَهِرَةِ، من خلال الخضرة الَّتي تكتسي بها الأطلال المقدَّسة، والحيوانـات الَّتـي ترعى في مرابعها المكرَّمة، وَالبشر الوافدين على الدِّيار الأموميَّة؛ لغاية الاستقرار وَالإقامة المجتمعيَّة.

26- حَفِلَتِ اللَّوحة المطريَّة بتشبيهاتٍ بلاغيَّة، ذات طابعٍ "ميثولوجيّ" أسطوريٍّ، ومن أَظْهَرِهَا تشبيه الرَّعْدِ الْمُدَوِّي بصوت الحنين، الَّذي تُصْدِرُهُ النِّياق المقدَّسة لأطفلها حديثي الولادة؛ ممَّا يعني أنَّ الرَّعد صوت الأمومة الحانية؛ للجماهير البشريَّة العابدة؛ وَالطَّبقة الكهنوتيَّة السَّاجدة؛ في الجنان الإلهيَّة الزَّاخرة؛ وبذلك تكون لوحة المطر وَالسَّيْلِ، أَظْهَرَ دليـلٍ علـى الثُّنائيَّـة الأموميَّة، في وظائفها الكونيَّة؛ فبعد أنْ أَدَّى السَّيْلُ مهمَّة التَّدمير التَّطهيريِّ؛ بدأت تتشكَّل في بَوَاطِنِهِ بَوَاعِثُ الْخَلْقِ الحيويِّ العالميِّ.

أ ـ المَصَـادِرُ وَالْمَرَاجِـعُ:

1 ـ القرآن الكريم.

2 ـ الأبراشيُّ، محمَّد عطيَّة: **الآداب السَّاميَّة مع بحثٍ مستفيضٍ عن اللُّغة العربيَّة وَخصائصها وَثروتها وَأسرار جمالها**، أخرج الطَّبعة: إبراهيم أنيس وَآخرون، أشرف على الطِّباعة: حسن عطيَّة، وَمحمَّد أمين، دار إحياء الكتب العربيَّة، دمشق، سوريًا، ط1، 1946م.

3 ـ إبراهيم، ميرنا: **قصَّة وَتاريخ الحضارات العربيَّة**، النَّاشر: (Editor Creps)، بيروت، لبنان، 1988 ـ 1999م.

4 ـ إبراهيم، د.نبيلة: **أشكال التَّعبير في الأدب الشَّعبيِّ**، دار المعارف، مصر، ط3، 1981م.

5 ـ ابن الأثير، عزُّ الدِّين أبو الحسن علي: **الكامل في التَّاريخ**، دار صادر، بيروت، لبنان، 1965م.

6 ـ أ.جاردنز: **علم الآثار**، لجنة التَّأليف وَالتَّرجمة، مصر، (د.ت).

7 ـ الأحمد، سامي: **ملحمة كلكامش**، دار الجيل، بيروت، لبنان، دار التَّربية، بغداد، العراق، 1984م.

8 ـ أحمد، عبد الفتَّاح محمَّد: **المنهج الأسطوريُّ في تفسير الشِّعر الجاهليِّ ـ دراسةٌ نقديَّةٌ ـ** دار المناهل، بيروت، لبنان، ط1، 1987م.

9 ـ الأزرقيُّ، أبو الوليد محمَّد بن عبد الله: **أخبار مكَّة وَما جاء فيها من الآثار**، تحقيق: رشدي ملحس، دار الأندلس للطِّباعة وَالنَّشر، بيروت، لبنان، ط3، 1983م.

10 ـ إسماعيل، د.حلمي محروس: **الشَّرق العربيُّ القديم وَحضاراته**، مؤسَّسة شباب الجامعة، الإسكندريَّة، مصر، 1997م.

11 ــ الأعشى: **الدّيوان**، تحقيق: لجنة الدّراسات في دار الكتاب اللُّبنانيّ، إشراف: كامل سليمان، دار الكتاب اللُّبنانيّ، بيروت، لبنان، ط1، (د.ت).

12 ــ ألتونجي، محمَّد: **دراساتٌ في الأدب الجاهليّ**، حلب، سوريًا، 1980م.

13 ــ ألدريد، سيريل: **الحضارة المصريّة**، ترجمة وتحقيق: مختار السُّويفي، مراجعة وتقديم: أحمد قدري، الدّار المصريّة اللُّبنانيّة، القاهرة، مصر، ط3، 1996م.

14 ــ الألوسيُّ، محمود شكري: **بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب**، شرح وتصحيح وضبط: محمَّد بهجت الأثري، دار الكتب العلميَّة، بيروت، لبنان، ط2، (د.ت).

15 ــ أمين، د.أحمد، وَعبَّاس، د.سوزان: **دراساتٌ في تاريخ مِصْرَ الفرعونيَّة منذ أقدم العصور وحتَّى بداية الدَّولة الحديثة**، دار المعرفة الجامعيَّة، القاهرة، مصر، 1996م.

16 ــ الأنباريُّ، أبو بكر محمَّد بن القاسم: **شرح القصائد السَّبع الطِّوال الجاهليَّات**، تحقيق: عبد السَّلام هارون، دار المعارف، مصر، ط2، (د.ت).

17 ــ أندريه، فالترا: **معابد عشتار القديمة في آشور**، ترجمة: عبد الرزَّاق كامل الحسن، مراجعة: د.نوال خورشيد، المراجعة الأثريَّة: ميسر العراقي، المؤسَّسة العامَّة للآثار وَالتُّراث، بغداد، العراق، 1986م.

18 ــ الأندلسيُّ، أبو عمر أحمد بن محمَّد عبد ربّه: **كتاب العقد الفريد**، شرح وتصحيح وضبط: أحمد أمين، وَإبراهيم الأبياري، وَعبد السَّلام هارون، دار الكتاب العربيّ، بيروت، لبنان، 1982م.

19 ــ إيمارا، أندريه، وَأوبوايه، جانين: **تاريخ الحضارات العام**، إشراف: موريس كروزيه، ترجمة: فريد داغر، فؤاد أبو ريحان، منشورات عويدات، بيروت ــ باريس، ط3، 1994م.

20 ــ بابلون، أرنست: **الآثار الشَّرقيَّة**، ترجمة وتقديم: مارون الخوري، إعداد الفهارس: منى يكن، دار حكمت شريف، طرابلس، لبنان، ط1، 1987م.

21 ــ بابيتي، د.عزيزة فوّال: **معجم الشُعراء المخضرمين والأمويّين**، دار صــادر، بيــروت، لبنان، ط1، 1998م.

22 ــ بارندر، جفري: **المعتقدات الدِّينيَّة لدى الشُعوب**، ترجمة: أ.د.إمام عبد الفتّــاح إمــام، مراجعة: د.عبد الغفّار مكاوي، مكتبة مدبولي للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1996م.

23 ــ الباش، حسن: **الميثولوجيا الكنعانيَّة والاغتصاب التّوراتيُّ**، دار الجليل للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، دمشق، سوريًّا، 1988م.

24 ــ بدوي، عبد الرَّحمن: **الموسوعة الفلسفيَّة**، المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984م.

25 ــ برج، والاس: **آلهة المصريِّين**، ترجمة: محمَّد يونس، مكتبة مدبولي، القــاهرة، مصــر، 1998م.

26 ــ برستيد، د.جيمس هنري: **تطوُّر الفكر وَالدِّين في مصر القديمة**، ترجمة: زكي ســوس، دار الكرنك، القاهرة، مصر، (د.ت).

27 ــ برستيد، د.جيمس هنري: **العصور القديمة**، ترجمة: داود قربان، مؤسَّســة عــزّ الــدِّين للطِّباعة وَالنَّشر، بيروت، لبنان، 1983م.

28 ــ بروكلمان، كارل: **تاريخ الأدب العربيِّ**، ترجمة: د.عبد الحليم النَّجــار، دار المعــارف، مصر، ط3، (د.ت).

29 ــ بروكلمان، كارل: **تاريخ الشُعوب الإسلاميَّة**، ترجمة: نبيه فارس، وَمنير البعلبكّــيُّ، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1993م.

30 ــ البستانيُّ، بطرس: **الشِّعر الجاهليُّ**، دار المعلِّم بطرس البستاني، 1965م.

31 ــ البستيُّ، أبو حاتم محمَّد بن حبَّان: **المجروحين**، تحقيق: محمود زايد، (د.ن)، (د.ت).

32 ـ البطل، علي: **الصُورة في الشِّعر العربيِّ حتَّى آخر القرن الثَّاني الهجريِّ ـ دراسة في أصولها وَتطوُرها** ـ دار الأندلس للطِّباعة وَالنَّشر وَالتَّوزيع، ط2، 1981م.

33 ـ البلخيُّ، أبو زيد أحمد بن سهل: **الْبَدْءُ وَالتَّاريخ**، مكتبة الثَّقافة الدِّينيَّة، القاهرة، مصر، 1997م.

34 ـ البهبيتيُّ، نجيب محمَّد: **تاريخ الشِّعر العربيِّ حتَّى آخر القرن الثَّالث الهجريِّ**، دار الفكر وَمكتبة الخانجي، بيروت، لبنان، (د.ت).

35 ـ البهبيتيُّ، نجيب محمَّد: **المعلَّقات سيرةً وَتاريخاً**، دار الثَّقافة، الدَّار البيضاء، المغرب، ط1، 1982م.

36 ـ بوفرحات، هدى: **قصَّة وَتاريخ الحضارات العربيَّة**، النَّاشر: (Editor Creps INI)، بيروت، لبنان، 1998 ـ 1999م.

37 ـ بيكي، جيمس: **الآثار المصريَّة في وادي النِّيل**، ترجمة: نور الدِّين الرَّازيّ، مراجعة: د.محمَّد جمال الدِّين مختار، مركز الآثار المصريِّ، مصر، 1990م.

38 ـ تشرني، ياروسلاف: **الدِّيانة المصريَّة القديمة**، ترجمة: أحمد قدوري، مراجعة: د.محمود طه، دار الشُروق، القاهرة ـ بيروت، ط1، 1996م.

39 ـ تقيُّ الدِّين، د.السَّيِّد: **من أدب الجاهليِّين وَالإسلاميِّين**، دار نهضة مصر للطِّباعة وَالنَّشر، القاهرة، مصر، (د.ت).

40 ـ توفيق، د.سيِّد: **معالم تاريخ وحضارة مصر الفرعونيَّة**، دار النَّهضة العربيَّة، مطبعة جامعة القاهرة، مصر، 1990م.

41 ـ الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: **البيان وَالتَّبيين**، دار الكتب العلميَّة، بيروت، لبنان، (د.ت).

42 ـ الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: **كتاب الحيـوان**، تحقيق وشرح: عبد السَّلام هارون، دار الكتاب العربيّ، بيروت، لبنان، ط3، 1969م.

43 ـ الجارم، محمَّد نعمان: **أديان العرب في الجاهليَّة**، مطبعة السَّعادة، مصر، ط1، 1923م.

44 ـ جانسون، هورنست ولديمار، وَجانسون، دورا جين: **تاريخ الفنّ**، ترجمة: عصام التَّل، مراجعة وتحرير: رندة قاقيش، شركة الكرمل للإعلان، عمَّان، الأردن، 1995م.

45 ـ الجبوري، د.يحيى: **الشِّعر الجاهليُّ ـ خصائصه وَفنونه** ـ مؤسَّسة الرِّسالة، بيروت، لبنان، ط8، 1997م.

46 ـ الجمحيُّ، أبو عبد الله محمَّد بن سلاَّم: **طبقات الشُّعراء الجاهليِّين وَالإسلاميِّين**، طُبِعَت هذه على نسخةٍ خطيَّةٍ قديمةٍ وَقُوبِلَتْ على نسخة أوروبا، دار الفكر للجميع، (د.ت).

47 ـ الجنديُّ، د.علي: **في تاريخ الأدب الجاهليّ**، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د.ت).

48 ـ الجوزيُّ، سبط: **مرآة الزَّمان في تاريخ الأعيان**، تحقيق وتقديم: د.إحسان عبَّاس، دار الشُّروق، بيروت ـ القاهرة، ط1، 1985م.

49 ـ الجوهريُّ، إسماعيل بن حمَّاد: **الصِّحاح ـ تاج اللُّغة وَصحاح العربيَّة** ـ تحقيق: أحمد عبد الغفور عطَّار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1979م.

50 ـ جيَّار، د.يوليوس، وَريتر، لويس: **الطِّب وَالتَّحنيط في عهد الفراعنة**، تعريب: أنطون زكري، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط2، 1996م.

51 ـ الحارث بن حِلِّزَة: **الدِّيوان**، جمع وَتحقيق وَشرح: د.إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربيّ، بيروت، لبنان، ط2، 1996م.

52 ـ حتِّي، د.فيليب: **تاريخ سوريًا ولبنان وفلسطين**، ترجمة: د.جورج حدَّاد، وَعبد الكريم رافق، أشرف على المراجعة وَالتَّحرير: د.جبرائيل جبور، دار الثَّقافة، بيروت، لبنان، (د.ت).

53 ـــ حتّى، د.فيليب وآخرون: **تاريخ العرب**، دارغندور، ط9، 1994م.

54 ـــ حجازي، محمّد محمود: **التّفسير الواضح**، مطبعة الاستقلال الكبرى، القاهرة، مصر، ط4، 1968م.

55 ـــ ابن حزم الأندلسيُّ، أبو محمّد علي بن أحمد: **طوق الحمامة في الألفة وَالألاف**، اعتنى بطبعه: د.محمّد أمين فرشوخ، دار الفكر العربيِّ، بيروت، لبنان، ط1، 1995م.

56 ـــ حسن، د.حسين الحاج: **الأسطورة عند العرب في الجاهليّة**، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، 1998م.

57 ـــ حسن، سليم: **مصر القديمة**، مطبعة دار الكتب المصريّة، القاهرة، مصر، 1951م.

58 ـــ حسين، د.فردوس: **التّصوير الفنّيُّ للغزل في الأدب العربيِّ منذ نشأته حتّى بداية العصر الحديث**، (د.ن)، ط1، 1989م.

59 ـــ الحسين، د.قصي: **إنتربولوجيّة الصُّورة وَالشِّعر العربيُّ قبل الإسلام ـــ قراءةٌ تحليليّةٌ للأصول الفنّيّة** ـــ الأهليّة للنّشر وَالتّوزيع، ط1، 1993م.

60 ـــ الحسين، د.قصي: **العمارة الفنّيّة في شعر امرئ القيس ـــ دراسةٌ تحليليّةٌ تركيبيّةٌ للشّعر الجاهليِّ** ـــ منشورات المكتبة الحديثة، طرابلس، لبنان، (د.ت).

61 ـــ الحلو، سليم: **الموسيقى الشّرقيّة**، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، (د.ت).

62 ـــ حمودة، سعد سليمان: **لغة التّصوير الفنّيِّ في شعر النّابغة الذُّبيانيِّ**، دار المعرفة الجامعيّة، مصر، (د.ت).

63 ـــ الحنبليُّ، أبو عبد الله محمّد بن عبد الواحد: **الأحاديث المختارة**، تحقيق: عبد الملك دهيش، مكتبة النّهضة الحديثة، مكّة المكرّمة، ط6، 1410هـ.

64 ـ الحنفي، د.عبد المنعم: **المعجم الموسوعيُّ للتَّحليل النَّفسيِّ**، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، 1995م.

65 ـ الحوت، محمود سليم: **في طريق الميثولوجيا عند العرب**، دار النَّهار للنَّشر، بيروت، لبنان، ط3، 1983م.

66 ـ الحوفيُّ، د.أحمد: **أغاني الطَّبيعة في الشِّعر الجاهليِّ**، مكتبة نهضة مصر بالفجَّالة، مصر، (د.ت).

67 ـ الحوفيُّ، د.أحمد:**الحياة العربيَّة من الشِّعر الجاهليِّ**، مكتبة نهضة مصر بالفجَّالة، مصر، ط4، (د.ت).

68 ـ الحوفيُّ، د.أحمد: **الغزل في العصر الجاهليِّ**، دار القلم، بيروت، لبنان، (د.ت).

69 ـ الحوفيُّ، د.أحمد: **المرأة في الشِّعر الجاهليِّ**، دار نهضة مصر للطَّبع وَالنَّشر، القاهرة، مصر، (د.ت).

70 ـ الاختيار، نسيب: **الفولكلور الغنائيُّ عند العرب**، المطبعة وَالجريدة الرَّسميَّة، مديريَّة التَّأليف وَالتَّرجمة، وزارة الثَّقافة، سوريَّا، (د.ت).

71 ـ الخضيريُّ، عبد الرَّحمن بن أبي بكر: **الجامع الصَّغير للسُّيوطيِّ**، تحقيق: محمَّد عبد الرَّؤوف، دار طائر العلم، جدَّة، السُّعوديَّة، (د.ت).

72ـ الخضيريُّ، محمَّد بك: **الدَّولة الأمويَّة**، مؤسَّسة الكتب الثَّقافيَّة، بيروت، لبنان، ط1، 1995م.

73 ـ الخطيب التَّبريزيُّ، أبو زكريَّا يحي بن علي: **شرح المعلَّقات العشر**، تحقيق: د.فخر الدِّين قباوة، دار الفكر، دمشق، سوريَّا، ط1، 1997م.

74 ـــ الخطيب، د.مصطفى عبد الكريم: **معجم المصطلحات وَالألقـاب التَّاريخيَّـة**، مؤسَّسة الرِّسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.

75 ـــ خفاجي، د.عبد المنعم: **الشِّعر الجاهليُّ**، دار الكتاب اللُّبنانيّ، بيروت، لبنان، 1986م.

76 ـــ خليف، د.مي يوسف: **الموقف النَّفسيُّ عند شعراء المعلَّقات**، دارغريب للطِّباعة وَالنَّشر وَالتَّوزيع، القاهرة، مصر، (د.ت).

77 ـــ خليف، د.يوسف: **دراساتٌ في الشِّعر الجاهليِّ**، دارغريب للطِّباعة وَالنَّشـر وَالتَّوزيـع، القاهرة، مصر، (د.ت).

78 ـــ خليل، د.خليل أحمد: **مضمون الأسطورة في الفكر العربيِّ**، دار الطَّليعة للطِّباعة وَالنَّشر، بيروت، لبنان، ط2، 1980م.

79 ـــ خليل، د.خليل أحمد: **معجم المصطلحات الدِّينيَّة (عربي ـــ فرنسـي ـــ إنجليـزي)**، دار الفكر اللُّبنانيّ، بيروت، لبنان، ط1، 1995م.

80 ـــ الخليليُّ، علي: **مدخلٌ إلى الخرافة العربيَّة**، منشورات الرُّواد، القدس، ط1، 1982م.

81 ـــ داود، الأب جرجس: **أديان العرب قبل الإسلام وَوجهها الحضاريُّ وَالاجتماعيُّ**، المؤسَّسة الجامعيَّة للدِّراسات وَالنَّشر وَالتَّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1981م.

82 ـــ دغيم، د.سميح: **أديان ومعتقدات العرب قبل الإسلام**، دار الفكر اللُّبنانيّ، بيروت، لبنـان، ط1، 1995م.

83 ـــ الدَّواداريُّ، أبو بكر عبد الله بن أيبك: **كنز الدُّرر وَجامع الغُرر**، تحقيـق: بيرندراتكـة، المعهد الألمانيُّ للآثار، القاهرة، مصر، 1982م.

84 ـــ دورون، رولان، وَزبارو، فرانسوا: **موسوعة علم النَّفس**، تعريـب: د.فـؤاد شـاهين، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.

85 ــ د.ديلابورت: **بلاد ما بَيْنَ النَّهرَيْن ــ الحضارتان البابليَّة وَالآشوريَّة** ــ ترجمة: محــرم كمال، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، مصر، 1997م.

86 ــ **ديوان الأساطير**، ترجمة: قاسم الشوَّاف، تقديم وإشراف: أدونيس، دار السَّاقي، بيــروت، لبنان، ط1، 1997م.

87 ــ ديورانت، ول: **قصَّة الحضارة**، ترجمة: محمَّد بدران، الإدارة الثَّقافيَّة، جامعــة الــدُول العربيَّة، (د.ت).

88 ــ الذَّهبيُّ، محمَّد بن أحمد بن عثمان: **سير أعلام النُّبلاء**، تحقيق: شعيب الأرناؤوط، وَمحمَّد العرقسوسي، مؤسَّسة الرِّسالة، بيروت، لبنان، ط9، 1413هـ.

89 ــ الرَّازيُّ، محمَّد بن أبي بكرٍ بن عبد القادر: **مختار الصِّحاح**، دار مكتبة الهلال، بيــروت، لبنان، ط1، 1983م.

90 ــ الرَّامهرمزي، أبو الحسن بن عبد الرَّحمن بن خلَّاد: **أمثال الحديث**، تحقيق: أحمــد عبــد الفتَّاح مام، مؤسَّسة الكتب الثَّقافيَّة، بيروت، لبنان، ط1، 1409هـ.

91 ــ ربابعة، د.موسى: **قراءة النَّص الشِّعريِّ الجاهليِّ**، مؤسَّسة حمادة ودار الكنــديِّ، إربــد، الأردن، 1998م.

92 ــ روبرتس، س.هـ: **شاهدٌ على العصر**، ترجمة وَإعداد وَتعليق: محمود السَّعدني، مكتبــة نهضة الشَّرق، مصر، (د.ت).

93 ــ روميَّة، وهب: **الرِّحلة في القصيدة الجاهليَّة**، مؤسَّسة الرِّسالة، بيــروت، لبنــان، ط2، 1979م.

94 ــ الزُّبيديُّ، د.رعد أحمد: **في الشِّعر الجاهليِّ**، مكتبة الجيل الجديد، صنعاء، الــيمن، ط1، 1999م.

95 ـ الزُبيديُّ، د.عبد المنعم خضر: **مقدّمةٌ لدراسة الشِّعر الجاهليّ**، منشورات جامعة قاريونس، 1980م.

96 ـ الزُبيديُّ، محمَّد مرتضى: **تاج العروس من جواهر القاموس**، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، (د.ت).

97 ـ زكري، أنطون: **النِّيل في عهد الفراعنة والعرب**، مطبعة المعارف، مصر، ط1، 1926م.

98 ـ ابن زكريَّا، أبو الحسن أحمد بن فارس: **معجم مقاييس اللُّغة**، تحقيق: عبد السَّلام هارون، دار الفكر للطِّباعة وَالنَّشر، المجمع العلميُّ العربيُّ الإسلاميُّ، 1979م.

99 ـ زكي، د.أحمد كمال: **الأساطير ـ دراسةٌ حضاريَّةٌ مقارنةٌ** ـ دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1979م.

100 ـ الزَّمخشريُّ، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر: **الكشَّاف عن حقائق التَّنزيل وَعيون الأقاويل في وجوه التَّأويل**، دار المعرفة للطِّباعة وَالنَّشر، بيروت، لبنان، (د.ت).

101 ـ زهير بن أبي سُلْمَى: **الدِّيوان**، دار صادر، بيروت، لبنان، (د.ت).

102 ـ الزَّوزنيُّ، أبو عبد الله الحسين بن أحمد: **شرح المعلَّقات السَّبع**، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1991م.

103 ـ سالم، د.السَّيِّد عبد العزيز: **دراساتٌ في تاريخ العرب قبل الإسلام**، مؤسَّسة شباب الجامعة، الإسكندريَّة، مصر، (د.ت).

104 ـ سامسون، جوليا: **نفرتيتي الجميلة الَّتي حكمت مصر في ظلِّ ديانة التَّوحيد**، ترجمة: مختار السُّويفي، مراجعة وتقديم: د.محمَّد جمال الدِّين مختار، الدَّار المصريَّة اللُّبنانيَّة، القاهرة، مصر، ط2، 1998م.

105 ــ سعد الله، د.محمَّد علي: **تطوُّر المثل العليا في مصر القديمة**، مؤسَّسة شباب الجامعة، الإسكندريَّة، مصر، 1989م.

106 ــ سعد الله، د.محمَّد علي: **في تاريخ الشَّرق الأدنى القديم ــ مصر وَسوريًّا القديمة ــ** مركز الإسكندريَّة للكتاب، الإسكندريَّة، مصر، 1999م.

107 ــ السَّعيد، د.سوزان: **المعتقدات الشَّعبيَّة حول الأضرحة اليهوديَّة**، عين للدِّراسات وَالبحوث الإنسانيَّة وَالاجتماعيَّة، ط1، 1997م.

108 ــ سليم، أ.د.أحمد أمين: **جوانب من تاريخ وَحضارة العرب في العصور القديمة**، دار المعرفة الجامعيَّة، مصر، 1997م.

109 ــ سليم، أ.د.أحمد أمين: **العصور الحجريَّة وما قبل الأسرات في مصر والشَّرق الأدنى القديم**، دار المعرفة الجامعيَّة، مصر، 1999م.

110 ــ سليم، د.وفاء علي: **الأُمُّ بَيْنَ الملاحم وَالسِّير ــ دراسةٌ مقارنةٌ** ــ وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1982م.

111 ــ السَّهليُّ، محمَّد توفيق، وَالباش، حسن: **المعتقدات الشَّعبيَّة في التُّراث العربيِّ**، دار الجليل، دمشق، سوريًّا، (د.ت).

112 ــ السَّوَّاح، فراس: آرام وَدمشق وَإسرائيل في التَّاريخ التَّوراتيِّ، دار علاء الدِّين، دمشق، سوريًّا، ط1، 1995م.

113 ــ السَّوَّاح، فراس: **لغز عشتار ــ الألوهة المؤنَّثة** ــ دار علاء الدِّين، دمشق، سوريًّا، ط6، 1996م.

114 ــ السَّوَّاح، فراس: **مغامرة العقل الأولى**، دار علاء الدِّين، دمشق، سوريًّا، ط11، 1996م.

115 ــ سوسة، د.أحمد: **تاريخ حضارة وادي الرَّافِدَيْنِ**، وزارة الرَّيِّ العراقيَّة، (د.ت).

116 ــ السُّويفيُّ، د.مختار: **مصر القديمة ــ دراساتٌ في التَّاريخ وَالآثار** ــ تقديم: د.محمَّد جمال الدِّين مختار، الدَّار المصريَّة اللُّبنانيَّة، القاهرة، مصر، ط1، 1997م.

117 ــ أبو سويلم، د.أنور: **الحياة العربيَّة من الشِّعر الجاهليِّ**، مكتبة نهضة مصر بالفجَّالة، القاهرة، مصر، (د.ت).

118 ــ أبو سويلم، د.أنور: **دراساتٌ في الشِّعر الجاهليِّ**، دار الجيل، بيروت، لبنان، دار عمَّار، عمَّان، الأردن، ط1، 1987م.

119 ــ أبو سويلم، د.أنور: **مظاهرُ من الحضارة وَالمعتقد في الشِّعر الجاهليِّ**، دار عمَّار، عمَّان، الأردن، 1991م.

120 ــ السَّيِّد، د.رمضان: **تاريخ مصر الفرعونيَّة منذ أقدم العصور حتَّى عام 332 ق.م**، مكتبة نهضة الشَّرق، مصر، (د.ت).

121 ــ سيف الدِّين، إبراهيم نمر وآخرون: **مصر في العقود القديمة**، مراجعة: أ.محمَّد غربال، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط2، 1998م.

122 ــ شابيرو، ماكس، وَهندريكس، رودا: **معجم الأساطير**، ترجمة: حنًّا عبُّود، منشورات علاء الدِّين، دمشق، سوريًّا، 1999م.

123 ــ الشَّايب، زهير: **وصف مِصْرَ**، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط1، 1988م.

124 ــ شَكَر، شاكر هادي: **الحيوان في الأدب العربيِّ**، مكتبة النَّهضة العربيَّة، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1985م.

125 ــ الشَّنقيطيُّ، أحمد الأمين: **المعلَّقات العشر وَأخبار شعرائها**، دار النَّصر للطِّباعة وَالنَّشر، (د.ت).

126 ــ الشَّيخ، حسين: **مصر تحت حكم اليونان والرُّومان**، دار المعرفــة الجامعيَّــة، مصــر، 1997م.

127 ــ الصَّائغ، عبد الإله: **الزَّمن عند الشُّعراء العرب قبل الإسلام**، منشورات وزارة الثَّقافــة وَالإعلام، العراق، ط1، 1982م.

128 ــ صالح، د.عبد العزيز: **الشَّرق الأدنى القديم ــ مصر وَالعــراق** ـــ مكتبــة الأنجلــو المصريَّة، القاهرة، مصر، 1984م.

129 ــ ضيف، د.شوقي: **العصر الجاهليُّ**، دار المعارف، مصر، ط7، (د.ت).

130 ــ طبانة، د.بدوي: **معلَّقات العرب ــ دراسةٌ نقديَّةٌ تاريخيَّةٌ في عيون الشِّعر العربــيِّ** ــ دار الثَّقافة، بيروت، لبنان، 1974م.

131 ــ الطَّبرسيُّ، أبو علي الفضل بن الحسن: **مجمع البيان في تفســير القــرآن**، تصــحيح وَتحقيق وَتعليق: هاشم المحملاتي، مؤسَّسة التَّاريخ العربيِّ، بيروت، لبنان، ط1، 1992م.

132 ــ الطَّبريُّ، محمَّد بن جرير: **تاريخ الطَّبريِّ ــ تاريخ الرُّسل وَالملوك** ــ تحقيق: محمَّــد أبو الفضل، دار المعارف، مصر، ط4، (د.ت).

133 ــ الطَّبريُّ، محمَّد بن جرير: **تفسير الطَّبريِّ**، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1405هــ.

134 ــ الطَّبريُّ، محمَّد بن جرير: **جامع البيان في تفسير القرآن**، دار المعرفة، بيروت، لبنان، (د.ت).

135 ــ الطَّبطبائيُّ، محمَّد حسين: **الميزان في تفســير القــرآن العظــيم**، مؤسَّســة الأعلمــيِّ للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط2، 1973م.

136 ــ طرفة بن العبد: **الدِّيوان**، دار صادر، بيروت، لبنان، (د.ت).

137 ــ آل طعمة، سلمان هادي: **غزليّات شعراء العرب**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.

138 ــ العابد، محمود سليم: **مبادئ التّاريخ القديم**، المطبعة الوطنيّة، عكّا، 1934م.

139 ــ العارف، عارف: **المفصّل في تارخ القدس**، مطبعة المعارف، القدس، ط1، 1961م.

140 ــ عامر، د.فتحي أحمد: **من قضايا التّراث العربيّ ــ دراسة نصيّة نقديّة تحليليّة مقارنة** ــ منشأة المعارف، الإسكندريّة، مصر، (د.ت).

141 ــ عبد الحكيم، شوقي: **الحكايات الشّعبيّة العربيّة ــ دراسة نظريّة ميدانيّة** ــ دار ابن خلدون، بيروت، لبنان، ط1، 1980م.

142 ــ عبد الحكيم، شوقي: **مدخلٌ لدراسة الفولكلور والأساطير العربيّة**، دار ابن خلدون، بيروت، لبنان، ط1، 1978م.

143 ــ عبد الرّحمن، د.إبراهيم: **الشّعر الجاهليّ ــ قضاياه الفنّيّة والموضوعيّة** ــ دار النّهضة العربيّة، بيروت، لبنان، 1980م.

144 ــ عبد الرّحمن، د.عفيف: **معجم الشّعراء**، دار المناهل للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.

145 ــ عبد الرّحمن، د.نصرت: **الصّورة الفنّيّة في الشّعر الجاهليّ في ضوء النّقد الحديث**، مكتبة الأقصى، عمّان، الأردن، 1976م.

146 ــ عبد السّاتر، لبيب: **الحضارات**، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط7، (د.ت).

147 ــ عبد الغني، د.محمّد السّيّد: **شبه الجزيرة العربيّة ومصر والتّجارة الشّرقيّة القديمة**، المكتب الجامعيُّ الحديث، الإسكندريّة، مصر، 1999م.

148 ــ عبد الفتّاح، أ.د.إمام: **معجـــم ديانات وأساطـــير العالم**، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، (د. ت).

149 ــ عبد الله، محمَّد صادق حسن: **خصوبة القصيدة الجاهليَّة وَمعانيها المتجدِّدة ــ دراسةٌ وَتحليلٌ وَنَقدٌ** ــ دار الفكر العربيِّ، القاهرة، مصر، 1985م.

150 ــ عبدالله، د.يوسف محمَّد: **ترنيمة الشَّمس**، مركز الدِّراسات والبحوث اليمنيَّة، صـــنعاء، اليمن، ط1، 1989م.

151 ــ عبد المطَّلب، د.محمَّد: **قراءةٌ ثانيةٌ فـــي شعر امرئ القيس**، الشَّركة المصريَّة العالميَّة للنَّشـــر ــ لونجمان ــ مصر، ط1، 1996م.

152 ــ عبيد بن الأبرص: **الدِّيوان**، شرح: أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربيِّ، بيـــروت، لبنان، ط1، 1994م.

153 ــ العجلونيُّ، إسماعيل بن محمَّد: **كشف الخفاء**، تحقيق: أحمد القلاش، مؤسَّسة الرِّســـالة، بيروت، لبنان، ط4، 1405هـــ.

154 ــ عجينة، د.محمَّد: **موسوعة أساطير العرب عن الجاهليَّـــة وَدلالاتهـــا**، دار الفـــارابيِّ، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.

155 ــ العريبيُّ، د.محمَّد: **الدِّيانات الوضعيَّة المنقرضة**، دار الفكر اللُّبنانيِّ، بيـــروت، لبنـــان، ط1، 1995م.

156 ــ عزُّ الدِّين، د.حسن البنَّا: **قصيدة الظَّعائن في الشِّعر الجاهليِّ**، عين للدِّراسات وَالبحوث الإنسانيَّة وَالاجتماعيَّة، (د.ت).

157 ــ العسقلانيُّ، أحمد بن علي بن حجر: **الإصابة**، تحقيق: علـــي البجَّـــاوي، دار الجيـــل، بيروت، لبنان، ط1، 1992م.

158 ـ العسقلانيُّ، أحمد بن علي بن حجر: **لسان الميزان**، تحقيق: دائرة المعارف النِّظاميَّة، الهند، مؤسَّسة الأعلميّ للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط3، 1986م.

159 ـ العسكريُّ، أبو هلال الحسن بن عبد الله: **كتاب الصِّناعَتَيْنِ ـ الكتابة وَالشِّعر ـ** تحقيق: علي البجَّاوي، وَمحمَّد أبو الفضل، عيسى البابي الحلبي وَشركاه، سوريَّا، (د.ت).

160 ـ عطوي، د.علي نجيب: **عمروُ بن كلثومٍ التَّغلبيُّ ـ شاعر الفخر وَالحماسة ـ** دار الكتب العلميَّة، بيروت، لبنان، ط1، 1993م.

161 ـ العقيليُّ، أبو جعفر محمَّد بن عمر: **ضعفاء العقيليِّ**، تحقيق: عبد المعطي قلعجي، دار الكتب العلميَّة، بيروت، لبنان، ط1، 1984م.

162 ـ عكاشة، د.ثروت: **الفنُّ العراقيُّ في سومر وبابل وآشور**، المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات وَالنَّشر، مصر، (د.ت).

163 ـ عكاشة، د.ثروت: **الفنُّ المصريُّ**، دار المعارف، مصر، (د.ت).

164 ـ أبو العلا، د.محمود طه: **جغرافيا العالم العربيِّ ـ دراسةٌ عامَّةٌ وَإقليميَّةٌ ـ** مكتبة الأنجلو المصريَّة، مصر، ط5، 1993م.

165 ـ علي، د.جواد: **المفصَّل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 1980م.

166 ـ علي، د.فاضل عبد الواحد: **عشتار وَمأساة تمُّوز**، دار الشُّؤون الثَّقافيَّة "آفاقٌ عربيَّةٌ"، وزارة الثَّقافة والإعلام، العراق، ط2، 1986م.

167 ـ عمروُ بن كلثوم: **الدِّيوان**، شرح وَضبط وَتقديم: د.عمر فاروق الطَّبَّاع، دار القلم، بيروت، لبنان، (د.ت).

168 ـ عنترةُ بن شدَّادٍ العبسيُّ: **الدِّيــوان**، شرح: د.يوسف عيد، دار الجيل، بيروت، لبنــان، (د. ت).

169 ـ عوض، د.ريتَّا: **بنية القصيدة الجاهليَّة**، دار الآداب، بيروت، لبنان، (د.ت).

170 ـ عيَّاش، عبد القادر: **تقديس الماء وَعبادة القمر وَآثارهما في الفرات**، ديــر الــزّور، سوريًّا، (د.ت).

171 ـ عيد، د.يوسف: **الدِّيانة اليهوديَّة**، دار الفكر اللُّبنانيّ، بيروت، لبنان، ط1، 1995م.

172 ـ الغلاييني، الشَّيخ مصطفى: **رجال المعلَّقات العشر**، المطبعة الأهليَّة، بيــروت، لبنــان، ط1، 1331هـ.

173 ـ غيربر، هــ.أ: **أساطير الإغريق وَالرُّومان**، ترجمة: حسني فريز، دائرة الثَّقافة وَالفنون، عمَّان، الأردن، 1976م.

174 ـ الفاخوريّ، حنَّا: **الموجز في الأدب العربيّ وَتاريخه ـ الأدب العربــيُّ القــديم** ـ دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2، 1991م، (د.ت).

175 ـ ابن فارس، أبو الحسين أحمد: **معجم مقاييس اللُّغة**، تحقيق: عبد السَّلام هــارون، دار الفكر للطِّباعة والنَّشر، بيروت، لبنان، 1979م.

176 ـ فارمر، هنري جورج: **تاريخ الموسيقى العربيَّة حتَّى القرن الثَّالث عشــر المــيلاديّ**، تعريب وتعليق: جرجيس فتح الله، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، (د.ت).

177 ـ الفاسي، هتون: **الحياة الاجتماعيَّة في شمال غرب الجزيرة العربيَّة**، (د.ن)، الرِّياض، 1993م.

178 ـ فرُّوخ، عمر: **تاريخ الأدب العربيّ ـ الأدب القديم** ـ دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط7، 1997م.

179 ــ فريحة، أنيس: **ملاحمُ وَأساطير من أوغاريت "رأس شمرا"**، دار النَّهار للنَّشر، بيروت، لبنان، 1980م.

180 ــ فريزر، جيمس: **أدونيس أوتمُّوز ــ دراسةٌ في الأساطير وَالأديان الشَّرقيَّة القديمة ــ** ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات وَالنَّشر، بيروت، لبنان، ط2، 1979م.

181 ــ فريزر، جيمس: **الفولكلور في العهد القديم**، ترجمة: د.نبيلة إبراهيم، مراجعة: د.حسن ظاظا، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، مصر، 1974م.

182 ــ فيصل، د.شكري: **تطوُّر الغزل بَيْنَ الجاهليَّة وَالإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة**، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، (د.ت).

183 ــ الفيومي، د.محمَّد إبراهيم: **في الفكر الدِّينيِّ الجاهليِّ قبل الإسلام**، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1979م.

184 ــ ابن قتيبة الدِّينوريُّ، أبو محمَّد عبد الله بن مسلم: **الشِّعر وَالشُّعراء**، تحقيق وضبط ومراجعة: د.مفيد قمحيَّة، وَ أ.نعيم زرزور، دار الكتب العلميَّة، بيروت، لبنان، ط2، 1985م.

185 ــ ابن قتيبة الدِّينوريُّ، أبو محمَّد عبد الله بن مسلم: **عيون الأخبار**، شرح وتعليق: د.مفيد محمَّد قمحيَّة، دار الكتب العلميَّة، بيروت، لبنان، 1998م.

186 ــ القرشيُّ، أبو زيد محمَّد بن أبي الخطَّاب: **جمهرة أشعار العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، (د. ت).

187 ــ القرطبيُّ، أبو عبد الله محمَّد بن أحمد الأنصاريّ: **تفسير القرطبيِّ**، تحقيق: أحمد البردوني، دار الشَّعب، القاهرة، مصر، ط2، 1372هـ.

188 ــ القرطبيُّ، أبو عبد الله محمَّد بن أحمد الأنصاريّ: **تفسير القرطبيِّ**، دار الشَّعب، القاهرة، مصر، (د.ت).

189 ـ القرمانيُّ، أحمد بن يوسف: **أخبار الدُّول وَآثار الأوَّل في التَّاريخ**، دراســة وَتحقيــق: د.فهمي سعد، وَ د.أحمد حطيط، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1992م.

190 ـ القزوينيُّ، زكريا بن محمَّد: **عجائب المخلوقــات**، دار التَّحرير للطِّباعة وَالنَّشر، مصر، (د.ت).

191 ـ قطب، سيِّد: **في ظلال القرآن**، دار الشُّروق، بيروت، القاهرة، ط7، 1978م.

192 ـ القلقشنديُّ، أبو العبَّاس أحمد بن علي: **نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب**، دار الكتب العلميَّة، بيروت، لبنان، ط1، 1984م.

193 ـ القمنيُّ، د.سيِّد: **الأسطورة والتُّراث**، سينا للنَّشر، القاهرة، مصر، ط1، 1992م.

194 ـ القيروانيُّ، أبو علي الحسن بن رشيق: **العمدة في محاسن الشِّعر وَآدابه ونقده**، تحقيق وَتعليق: محمَّد محي الدِّين، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط4، 1972م.

195 ـ ابن قيِّم الجوزيَّة، أبو عبد الله شمس الدِّين محمَّد: **أخبار النِّساء ـ أشهر أخبار النِّساء في التَّاريخ العربيِّ** ـ منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، (د. ت).

196 ـ **كتاب العهد الجديد**، دار الكتاب المقدَّس في الشَّرق الأوسط، 1993م.

197 ـ **الكتاب المقدَّس**، دار الكتاب المقدَّس في الشَّرق الأوسط، 1996م.

198 ـ ابن كثير، الإمام الحافظ عماد الدِّين: **البداية وَالنِّهاية**، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط4، 1981م.

199 ـ ابن كثير، الإمام الحافظ عماد الدِّين: **تفسير القرآن العظيم**، المكتبة التِّجاريَّة الكبــرى، مصر، (د.ت).

200 ــ ابن كثير، الإمام الحافظ عماد الدِّين: **تفسير ابن كثير**، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1401هـ.

201 ــ ابن كثير، الإمام الحافظ عماد الدِّين: **قصص الأنبياء**، تحقيق وَمراجعة: لجنةٌ من العلماء بإشراف النَّاشر، مكتبة الإيمان، القاهرة، مصر، ط1، (د.ت).

202 ــ كحُالة، عمر رضا: **معجم القبائل القديمة وَالحديثة**، مؤسَّسة الرِّسالة، بيروت، لبنان، ط8، 1997م.

203 ــ ابن الكلبيِّ، هشام بن محمَّد: **كتاب الأصنام**، تحقيق: د.محمَّد عبد القادر، وأحمد محمَّد، مكتبة النَّهضة المصريَّة، القاهرة، مصر، (د.ت).

204 ــ كمال، أحمد بك: **بغية الطَّالبين في علوم وَعوائد وَصنائع وَأحوال قدماء المصريِّين**، مطبعة مدرسة الفنون وَالصَّنائع الخديويَّة، بولاق، مصر، 1309هـ.

205 ــ كمال، محرم: **تاريخ الفنّ المصريّ القديم**، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط2، 1998م.

206 ــ الكنديُّ، امرؤ القيس بن حجر: **الدِّيوان**، دار صادر، بيروت، لبنان، (د.ت).

207 ــ الكوفيُّ، عبد الله بن محمَّد بن أبي شيبة: **مصنَّف ابن أبي شيبة**، تحقيق: كمال الحوت، مكتبة الرُّشد، الرِّياض، السُّعوديَّة، ط1، 1409هـ.

208 ــ كيسان، محمَّد بن أحمد: **شرح معلَّقة عمرو بن كلثوم**، دراسة وَتحقيق: د.محمَّد إبراهيم البنَّا، دار الاعتصام، القاهرة، مصر، ط1، 1980م.

209 ــ لالويت، كلير: **نصوصٌ مقدَّسةٌ وَنصوصٌ دينيَّةٌ من مصر القديمة**، ترجمة: ماهر جريجاني، دار الفكر للدِّراسات وَالنَّشر وَالتَّوزيع، القاهرة، مصر، 1996م.

210 ـ لانجر، وليام: **موسوعة تاريخ العــالم**، ترجمة: د.محمّد مصطفى زيادة، مكتبة النّهضة المصريّة، القاهرة، مصر، (د.ت).

211 ـ لبيب، د.الطّاهر: **سوسيولوجيا الغزل العربيّ ـ الشّعر العذريُ نموذجــاً ـــ** ترجمــة وتقديم: د.محمّد حافظ دياب، سينا للنّشر، القاهرة، مصر، ط1، 1994م.

212 ـ لبيد بن ربيعة: **الدّيوان**، تحقيق: د.إحسان عبّاس، وزارة الإرشاد وَالأنبــاء، الكويــت، 1962م.

213 ـ الماجديُ، خزعل: **الدّين السّومريُ**، دار الشّروق، عمّان، الأردن، ط1، 1998م.

214 ـ الماجديُ، خزعل: **الدّين المصريُ**، دار الشّروق، عمّان، الأردن، ط1، 1999م.

215 ـ مارغرون، جان كلود: **السُكّان القدماء لبلاد ما بَيْنَ النّهرَيْن وَسوريًا الشّماليَّة**، ترجمة: سالم العيسى، منشورات دار علاء الدّين، دمشق، سوريًا، ط1، 1999م.

216 ـ مازيل، جان: **الحضـــارة الفينيقــيّة وَالكنعانــيّة**، ترجمة: ربا الخش، تقديم ومراجعة: عبد الله الحلو، دار الحوار للنّشر وَالتّوزيع، اللاّذقيَّة، سوريًا، ط1، 1998م.

217 ـ المالكيُ، الإمام أبو الطّيِّب تقي الدّين: **شفاء الغرام بأخبار البلد الحرام**، تحقيق وَتعليق: لجنةٌ من كبار العلماء وَالأدباء، دار الكتب العلميَّة، بيروت، لبنان، (د.ت).

218 ـ المباركفوري، صفيُ الرّحمن: **الرّحيق المختوم**، دار الفكر للطّباعة وَالنّشر وَالتّوزيــع، بيروت، لبنان، ط1، 1998م.

219 ـ مجموعة مؤلّفين: **تاريخ الحضارة المصريَّة ـ العصر الفرعونيُ ـ** مكتبــة النّهضــة المصريَّة، القاهرة، مصر، (د.ت).

220 ـ مجموعة مؤلّفين: **الدّليل الأثريُ وَالحضاريُ لمنطقة الخليج العربيّ**، مكتــب التّربيــة العربيُ لدول الخليج، ط1، 1988م.

221 ـ محمّد، عبد الرّزّاق: **المدخل إلى دراسة الأديان والمذاهب**، الدّار العربيّة للموسوعات، بيروت، لبنان، (د.ت).

222 ـ المراغيُّ، أحمد مصطفى: **تفسير المراغيّ**، دار إحياء التّراث العربيّ، بيروت، لبنان، (د.ت).

223 ـ مرحبا، د.محمّد عبد الرّحمن: **الجامع في تاريخ العلوم عند العرب**، منشورات عويدات، بيروت ـ باريس، ط2، 1998م.

224 ـ المرزبانيُّ، أبو عبيد الله محمّد بن عمران بن موسى: **الموشّح**، تحقيق: علي محمّد البجّاوي، دار النّهضة، القاهرة، مصر، 1965م.

225 ـ مشوّح، وليد: **بحوثٌ مقارنةٌ في التّاريخ والظّواهر والتّطوُّر ـ دراساتٌ في الشّعر العربيّ الحديث** ـ منشورات دار معد للنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريّا، 1993م.

226 ـ **المعجم الوسيط**، أخرجه: إبراهيم مصطفى وآخرون، إشراف: عبد السّلام هارون، المكتبة العلميّة، طهران، إيران، (د.ت).

227 ـ مغنيّة، محمّد جواد: **التّفسير الكاشف**، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1990م.

228 ـ مكاوي، د.فوزي: **الشّرق الأدنى في العصر الهلينستيّ والرّومانيّ**، المكتب المصريُّ لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، 1999م.

229 ـ منى، زياد: **بلقيس ـ امرأة الألغاز وشيطانة الجنس** ـ رياض الرّيّس للكتب والنّشر، ط1، 1997م.

230 ـ منى، زياد: **مقدّمةٌ في تاريخ فلسطين**، بيسان للنّشر والتّوزيع والإعلام، بيروت، لبنان، ط1، 2000م.

231 ــ ابن منظور، جمال الدّين أبو الفضل: **لسان العرب**، دار الثّبات، الرّيــاض، السّــعوديّة، ط2، 1997م.

232 ــ مهران، أ.د.محمود بيومي: **الحضارة المصريّة القديمة**، دار المعرفة الجامعيّة، مصر، 1998م.

233 ــ **الموسوعة اليمنيّة**، مؤسّسة العفيف الثّقافيّة، صنعاء، الجمهوريّة اليمنيّة، ط1، 1992م.

234 ــ النّابغة الذّبيانيُّ: **شرح ديوان النّابغة الذّبيانيّ**، تقديم وتعليق: سيف الدّين الكاتب، وأحمد عصام الكاتب، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1989م.

235 ــ ناصف، مصطفى: **قراءةٌ ثانيةٌ لشعرنا القديم**، دار الأنــدلس، بيــروت، لبنــان، ط2، 1981م.

236 ــ نبوي، د.عبد العزيز: **المرأة في شعر الأعشى ــ دراسةٌ تحليليّــةٌ ــــ** دار الصّــدر لخدمات الطّباعة، 1987م.

237 ــ نسر، فيليب ڤان: **التّاريخ العامُ للكلّيّات وَالمدارس العالميّة**، المطبعة الأمريكيّة، بيروت، لبنان، ط11، (د.ت).

238 ــ نعمة، حسن: **ميثولوجيا وَأساطير الشّعوب القديمة**، دار الفكر اللّبنانيّ، بيروت، لبنان، 1994م.

239 ــ النّعيميُّ، د.أحمد إسماعيل: **الأسطورة في الشّعر العربيّ قبل الإســلام**، ســينا للنّشــر، القاهرة، مصر، ط1، 1995م.

240 ــ نور الدّين، د.عبد الحليم: **تاريخ وَحضارة مصر القديمة**، الخلــيج العربــيُ للطّباعــة وَالنّشر، مصر، ط3، 1999م.

241 ـ نور الدّين، د.عبد الحليم: **مواقعُ وَمَتاحفُ الآثار المصريَّة**، الخليج العربـيُّ للطّباعـة وَالنّشر، القاهرة، مصر، 1998م.

242 ـ النُّوريُّ، د.قيس: **الأساطير وَعلم الأجناس**، أكاديميَّة الفنون الجميلـة، جامعـة بغـداد، العراق، (د.ت).

243 ـ نيلسن، ديتلف وَآخرون: **التَّاريخ العربيُّ القديم**، ترجمة: فؤاد حسنين، مراجعة: د.زكي محمَّد، مكتبة النُّهضة المصريَّة، القاهرة، مصر، 1958م.

244 ـ الهاشميُّ، أحمد: **جواهر الأدب في أدبيَّات وَإنشاء لغة العـرب**، دار الكتـب العلميَّـة، بيروت، لبنان، 1983م.

245 ـ ابن هشام، أبو محمَّد عبد الملك: **تهذيب سيرة ابن هشام**، تحقيق: عبد السَّلام هـارون، مؤسَّسة الرِّسالة، دار البحوث العلميَّة، الكويت، (د.ت).

246 ـ الهمذانيُّ، أبو شجاع شيرويه بن شهرزاد: **الفردوس بمأثور الخطاب**، تحقيق: السَّعيد بن بسيوني زغلول، دار الكتب العلميَّة، بيروت، لبنان، 1986م.

247 ـ هودجز، هنري: **التِّقنية في العالم القديم**، ترجمة: رندة قاقيش، مراجعة: د.محمود أبو طالب، المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات وَالنُّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1995م.

248 ـ هورنونج، أريك: **وادي الملوك ـ أفق الأبديَّة وَالعالم الآخر لدى قدماء المصريِّين ـ** ترجمة: محمَّد موسى، مراجعة: د.محمود طه، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط1، 1996م.

249 ـ هووك، صموئيل: **منعطف المخيِّلة البشريَّة**، ترجمة: صبحي حديدي، دار الحوار للنَّشر وَالتَّوزيع، اللاَّذقية، سوريًّا، ط1، 1983م.

250 ـ وافي، علي عبد الواحد: **فقه اللُّغة**، دار نهضة مصر للطَّبع وَالنَّشر، القاهرة، مصـر، (د.ت).

251 ــ وايتهد، ألفرد نورث: **مغامرات الأفكار**، ترجمة: أنيس زكي، مراجعة: د.محمود الأمين، تقديم: عبد الرَّحمن القيسي، دار مكتبة الحياة، بيروت، بالتَّعاون مع مؤسَّسة فرنكلين للطِّباعة والنَّشر، ط1، 1966م.

252 ــ اليعقوبيُّ، أحمد بن يعقوب بن جعفر: **تاريخ اليعقوبيّ**، دار صادر، بيروت، لبنان، ط6، 1995م.

253 ــ أبو يعلى، أحمد بن علي بن المثنّى: **مسند أبي يعلى**، تحقيق: حسين أسد، دار المأمون للتُّراث، دمشق، ط1، 1984م.

254 ــ يقطين، سعيد: **ذخيرة العجائب العربيَّة ــ سيف بن ذي يزن** ــ المركز الثَّقافيُّ الغربيُّ، ط1، 1994م.

255 ــ اليوسف، يوسف: **مقالاتٌ في الشّعر الجاهليّ**، دار الحقائق بالتَّعاون مع ديوان المطبوعات الجامعيَّة، الجزائر، ط3، 1983م.

ب ـ الدَّوْرِيَّاتُ:

1 ـ الأحمد، د.سامي: **رموزٌ من عالم النَّبات**، مجلَّة التُّراث الشَّعبيِّ، دار الحريَّة للطِّباعة، بغداد، العراق، 4/ 1985م.

2 ـ إسماعيل، محمود جرجيس: **المعلومات وَالمكتبات في بلاد وادي الرَّافدَيْن في العصور السُّومريَّة وَالبابليَّة وَالآشوريَّة**، مجلَّة المؤرِّخ العربيِّ، الأمانة العامَّة لاتِّحاد المؤرِّخين العرب، 84/ 1994م.

3 ـ الأسود، حكمت: **التَّوارة وَتأثُّرها بحضارة وادي الرَّافدَيْن**، مجلَّة بيْن النَّهريْن، 31/ 1980م.

4 ـ أوتس، جون: **الدِّيانة وَالطُّقوس في الألف السَّادس في وادي الرَّافدَيْن**، مجلَّة بيْن النَّهرَيْن، 39/ 1982م.

5 ـ بدر، د.عبد الرَّحيم: **عن العرب وَالنُّجوم**، مجلَّة التُّراث الشَّعبيِّ، اتِّحاد الكتَّاب العرب، دمشق، 7/ 1982م.

6 ـ بريري، محمَّد أحمد: **اللَّيل وَالنَّهار في معلَّقة امرئ القيس ـ حاشيةٌ على قراءةٍ ثانيةٍ ـ** مجلَّة فصول، 2:14/ 1995م.

7 ـ البغداديُّ، مريم: **التَّأصيل الفنِّيُّ للبكائيَّة القديمة في الشِّعر الجاهليِّ**، مجلَّة أبحاث اليرموك/ سلسلة الآداب وَاللُّغويَّات، 1:4/ 1986م.

8 ـ البهبيتيُّ، د.نجيب: **البيئة الَّتي نشأ فيها الشِّعر الجاهليُّ وَتياراته الكبرى**، مجلَّة كليَّة الآداب، جامعة فؤاد الأوَّل، 1:14/ ط2، 1995م.

9 ـ بوجوفت، باوي: **بحثٌ عن ذاتيَّة الشَّاعر الجاهليِّ**، مجلَّة التُّراث العربيِّ، اتِّحاد الكتَّاب العرب، دمشق، 20/ 1985م.

10 ـ بوكيت، د.أي. سي: **التّرانيم البدائيّة**، ترجمة: يوسف عبد القادر، مجلّة التُّراث الشّعبيّ، دار الحريّة للطّباعة، بغداد، العراق، 6/ 1973م.

11 ـ بيره جكلي، د.زينب محمّد صبري: **ظاهرة حجاب المرأة في الأدب الجاهليّ**، مجلّة الأحمديّة، دار البحوث والدّراسات الإسلاميّة وإحياء التُّراث، دبي، 1/ 1998م.

12 ـ التّكريتيُّ، سلمان: **ترنيمةٌ إلى عشتار**، مجلّة التّراث الشّعبيّ، مطابع دار الجمهوريّة، بغداد، العراق، 1/ 1969م.

13 ـ التّميميُّ، قحطان رشيد: **الشّكوى في الشّعر الجاهليّ**، مجلّة كليّة الآداب، جامعة بغداد، مطبعة المعارف، بغداد، 13/ 1970م.

14 ـ الجادر، محمود: **مدخلٌ إلى بنية القصيدة العربيّة قبل الإسلام**، مجلّة أبحاث اليرموك، 2:6/ 1988م.

15 ـ الجبوريُّ، حسين: **المطر في التّفكير الميثولوجيّ**، مجلّة التُّراث الشّعبيّ، المركز الفولكلوريُّ في وزارة الإعلام العراقيّة، دار الحريّة للطّباعة والنّشر، بغداد، العراق، 1/ 1976م.

16 ـ جمعة، د.حسين: **ظاهرة الانتماء في القصيدة الجاهليّة**، مجلّة التُّراث العربيّ، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريّا، 44/ 1991م.

17 ـ جمعة، د.حسين: **مشهد الحيوان في القصيدة الجاهليّة**، مجلّة التُّراث العربيّ، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 49/ 1992م.

18 ـ جمعة، د.حسين: **الانتماء وظاهرة القيم في القصيدة الجاهليّة**، مجلّة التُّراث العربيّ، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 63/ 1996م.

19 ـ الجوهريُّ، د.محمّد: **التُّراث الشّعبيُّ**، مجلّة كليّة الآداب، جامعة القاهرة، مطبعة الجامعة، 30: 1/ 1973م.

20 ـ الحجاجيُّ، أحمد شمس الدّين: **الأُسطورة والشّعر العربيُّ**، مجلّة فصول، 2:4/ 1984م.

21 ــ الحميد، د.جواد مطر: **الإله الزُهرة (الابن) ــ دراسةٌ في الميثولوجيا وَالمعتقدات اليمنيّة القديمة** ــ مجلّة دراسات/ العلوم الإنسانيّة، الجامعة الأُردنيّة، عمّان، الأُردن، 22:6/ 1995م.

22 ــ حيدر، عدنان: **معلّقة امرئ القيس ــ بنيتها وَمعناها** ــ مجلّة فصول، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، 2/ (د.ت).

23 ــ الخشّاب، د.مصطفى: **طقوس أنتيشوما ــ بحثٌ في الاجتماع الدّينيّ** ــ مجلّة كليّة الآداب، جامعة القاهرة، مطبعة جامعة القاهرة، 15:2/ 1953م.

24 ــ الخفّاف، ليث: **الشّجرة في المجسّمات الآشوريّة**، مجلّة التُراث الشّعبيّ، دار الجاحظ، بغداد، العراق، 3/ 1981م.

25 ــ خياطة، محمّد وحيد: **تطوُر فنّ العمارة في الشّرق القديم**، مجلّة بَيْنَ النّهريْن، 26/ 1979م.

26 ــ دالجليش، ك: **بعض ملامح معالجة "العاطفة" في ديوان الأعشى**، مجلّة فصول، 14:2/ 1995م.

27 ــ دقّة، محمّد علي: **المطابقة النّحويّة في شعر امرئ القيس ــ دراسةٌ وصفيّةٌ لظاهرة لغويّة** ــ مجلّة التُراث العربيّ، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 20/ 1985م.

28 ــ أبو ديب، كمال: **معلّقة امرئ القيس ــ الرُؤية الشّبقيّة** ــ مجلّة فصول، 4:2/ 1984م.

29 ــ الدّيك، د.إحسان: **صدى عشتار في الشّعر الجاهليّ**، مجلّة جامعة النّجاح للأبحاث/ العلوم الإنسانيّة، عمادة البحث العلميّ، جامعة النّجاح الوطنيّة، نابلس، فلسطين، 15/ 2001م.

30 ــ الدّيك، د.إحسان: **الهامة وَالصّدى ــ صدى الرُوح في الشّعر الجاهليّ** ــ مجلّة جامعة النّجاح للأبحاث/ العلوم الإنسانيّة، عمادة البحث العلميّ، جامعة النّجاح الوطنيّة، نابلس، فلسطين، 13: 2/ 1999م.

31 ــ ربابعة، د.موسى: **البناء الاستعاريُ للدّهر في الشّعر الجاهليّ**، مجلّة دراسات/ العلوم الإنسانيّة وَالاجتماعيّة، 24/ 1997م، (ملحق).

32 ـــ ربابعة، د.موسى: **التَّكرار في الشِّعر الجاهليّ ـــ دراسةً أسلوبيَّةً** ـــ مؤتة للبحوث وَالدِّراسات، 1:5/ 1990م.

33 ـــ ربابعة، د.موسى: **ظاهرة التَّجريد في نماذج من الشِّعر الجاهليِّ**، دراسات/ العلوم الإنسانيَّة، الجامعة الأُردنيَّة، عمَّان، الأُردن، 1995/2:22م.

34 ـــ الرَّباعي، عبد القادر: **تشكيل المعنى الشِّعريِّ وَنماذجُ من القديم**، مجلَّة فصول، 2:4/ 1984م.

35 ـــ الرَّباعي، عبد القادر: **الصُّورة وَالرُّؤية عند زهير بن أبي سُلْمَى**، مجلَّة أبحاث اليرموك/ سلسلة الآداب وَاللُّغويَّات، 1:1/ 1983م.

36 ـــ روَّاس، عبد الفتَّاح: **رموزٌ وَأساطير في الموروثات الشَّعبيَّة**، مجلَّة التُّراث العربيِّ، دمشق، 68/ 1997م.

37 ـــ رياض، د.هنري: **اليمن وَحضارات الشَّرق القديم**، مجلَّة كليَّة الآداب، منشورات جامعة صنعاء، 2/ 1981م.

38 ـــ ريد، هربرت: **الشِّعر وَالحلم وَالأسطورة**، ترجمة: قاسم عيدو، مجلَّة آداب القاهرة، 1961/12م.

39 ـــ زكي، أحمد كمال: **تراثنا الشِّعريُّ وَالتَّاريخ النَّاقص**، مجلَّة فصول، 2:4/ 1984م.

40 ـــ زكي، أحمد كمال: **التَّفسير الأسطوريُّ للشِّعر القديم**، مجلَّة فصول، 3:1/ 1981م.

41 ـــ زيتوني، عبد الغني: **الجنُّ وَأحوالهم في الشِّعر العربيِّ**، مجلَّة التُّراث العربيِّ، اتِّحاد الكتَّاب العرب، دمشق، سوريَّا، 44/ 1991م.

42 ـــ السَّامرائيُّ، د.إبراهيم: **لغة العرب**، مجلَّة بَيْنَ النَّهرَيْن، 26/ 1979م.

43 ـــ السَّامرائيُّ، عبد الجبَّار: **الغناء وَالموسيقى عند العرب قبل الإسلام**، مجلَّة التُّراث الشَّعبيِّ، وزارة الإعلام، دار الحريَّة للطِّباعة، بغداد، العراق، 5/ 1974م.

44 ـ ستيتكيفتش، د.سوزان: **القصيدة العربيَّة وَطقوس العبور ـ دراسةٌ في البنية النّموذجيّة** ـ مجلّة مجمع اللُّغة العربيَّة، دمشق، 60:1/ 1985م.

45 ـ ستيتكيفتش، ياروسلاف: **الاسم وَالنَّعت ـ لغة الاصطلاح في تسمية الحيوان وَرموزه في الشِّعر العربيّ القديم** ـ مجلّة فصول، 14:2/ 1995م.

46 ـ السُّديس، د.محمَّد السّلمان: **الغضا وَالأرطى في اللُّغة وَالشِّعر العربيّ**، مجلّة كليَّة الآداب، جامعة الملك سعود، 9/ 1982م.

47 ـ سنجلاوي، إبراهيم موسى: **الغول في التُّراث العربيّ القديم**، مجلّة أبحاث اليرموك/ سلسلة الآداب وَاللُّغويَّات، 6:1/ 1988م.

48 ـ سوسة، د.أحمد: **الكتابة المسماريَّة ـ نشوؤها وَتطوُّرها** ـ مجلّة بَيْنَ النَّهرَيْن، 31/ 1980م.

49 ـ أبو سويلم، د.أنور: **الاستسقاء في الشِّعر الجاهليّ**، مؤتة للبحوث وَالدِّراسات، 1:1/ 1986م.

50 ـ أبو سويلم، د.أنور: **صورة المطر في الوقفة الطَّلليَّة الجاهليَّة**، مجلّة دراسات/ العلوم الإنسانيَّة وَالشَّريعة، الجامعة الأردنيَّة، عمَّان، الأردن، 12:8/ 1985م.

51 ـ أبو سويلم، د.أنور: **قراءةٌ جديدةٌ في معلَّقة عنترة بن شدَّاد العبسيّ**، مجلّة كليَّة الآداب، جامعة الملك سعود، 15:1/ 1988م.

52 ـ الشّكريُّ، د.جابر: **المسك وَالعنبر في التُّراث العربيّ**، مجلّة التُّراث الشَّعبيّ، وزارة الثَّقافة وَالإعلام العراقيَّة، 9/ 1984م.

53 ـ شوكت، ظاهر: **الأنواء وَالحياة اليوميَّة عند العرب**، مجلّة التُّراث الشَّعبيّ، المركز الفولكلوريُّ في وزارة الإعلام العراقيَّة، دار الجاحظ للنَّشر، بغداد، العراق، 4/ 1980م.

54 ـ الصَّائغ، د.عبد الإله: **الأسواق العربيَّة القديمة ـ طقوس التِّجارة وَالأدب** ـ مجلّة التُّراث الشَّعبيّ، وزارة الثَّقافة وَالإعلام، دار الحريَّة للطِّباعة، بغداد، العراق، 1/ 1986م.

55 ـ صبري، د.زينب محمَّد: **ظاهرة حجاب المرأة في الأدب الجاهليّ**، مجلَّة الأحمديَّــة، دار البحوث للدِّراسات الإسلاميَّة وَإحياء التُّراث، دبي، 1/ 1998م.

56 ـ عبد الرَّحمن، إبراهيم: **التَّفسير الأسطوريُّ للشِّعر الجاهليّ**، مجلَّة فصول، 3:1/ 1981م.

57 ـ عبد الرَّحمن، إبراهيم: **من أصول الشِّعــر العربــيّ القديم ـ الأغــراض وَالموســيقى دراسةٌ نصِّيَّةٌ** ـ مجلَّة فصول، 2:4/ 1984م.

58 ـ عبد الرَّحمن، د.نصرت: **المطر ـ مواضع وروده في الشِّعر الجاهليّ** ـ مجلَّة دراسات/ العلوم الإنسانيَّة، الجامعة الأردنيَّة، عمَّان، الأردن، 2:6/ 1979م.

59 ـ عبد المطَّلب، د.محمَّد: **قراءةٌ ثانيةٌ في شعر امرئ القيس ـ الوقوف على الأطلال** ـــ مجلَّة فصول، 2:4/ 1984م.

60 ـ علي، د.جواد: **نشــأة فــنِّ الفخــار**، مجلَّــة التُّراث الشَّعبيّ، العراق، ملحــق العددَيْن 3 ـ 4/ 1984م.

61 ـ علي، د.فاضل عبد الواحد: **حضارة بلاد وادي الرَّافدَيْن وَأثرها في معتقدات العبرانيِّين**، مجلَّة بَيْنَ النَّهرَيْن، 29/ 1980م.

62 ـ علي، د.فاضل عبد الواحد: **الرَّاعي والفلاَّح في الأدب السُّومريّ وقصَّة هابيل وقابيل في التَّوراة**، مجلَّة بَيْنَ النَّهرَيْن، 32/ 1980م.

63 ـ علي، د.فاضل عبد الواحد: **في معنى الأسطورة وَالملحمة وَالخرافــة**، مجلَّــة المــؤرِّخ العربيّ، الأمانة العامَّة لاتِّحاد المؤرِّخين العرب، 47/ 1993م.

64 ـ الغزاويُّ، صالح: **أزياء المرأة العربيَّة في التَّاريخ**، مجلَّة التُّــراث الشَّــعبيّ، المركــز الفولكلوريُّ في وزارة الإعلام العراقيَّة، دار الحريَّة، بغداد، 12/ 1976م.

65 ـ الغزاويُّ، صالح: **من صور الميثولوجيا في الأدب العربيّ**، مجلَّة التُّراث الشَّــعبيّ، دار الحريَّة للطِّباعة، بغداد، العراق، 10/ 1974م.

66 ـ غيث، محمَّد صدِّيق: **التَّحليل الدّراميُّ للأطلال بمعلَّقة لبيدٍ ـ دراسةٌ تطبيقيّةٌ** ـ مجلَّة فصول، 2:4/ 1984م.

67 ـ فهد، د.توفيق: **المرأة اليونانيَّة في شواهد من الأدب الكلاسيكيِّ**، ترجمة: محمَّد حرب فزارات، مجلَّة التُّراث العربيِّ، اتِّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 47/ 1992م.

68 ـ القرعان، فايز عارف: **مجال الصُّورة الشّعريَّة في شعر عبيد بن الأبرص**، مجلَّة دراسات/ العلوم الإنسانيَّة وَالاجتماعيَّة، الجامعة الأردنيَّة، عمَّان، الأردن، 2:24/ 1997م.

69 ـ قصَّاب، د.وليد: **التَّيَّار الْخُلُقِيُّ في وظيفة الشّعر عند العرب ـ العصر الجاهليُّ** ـ مجلَّة التُّراث العربيِّ، اتِّحاد الكتَّاب العرب، دمشق، 67/ 1997م.

70 ـ القيسيُّ، د.نوري حمُّودي: **اتِّجاهاتٌ مختلفةٌ في تصوير الطَّبيعة عند الجاهليِّين**، مجلَّة كليَّة الآداب، مطبعة الحكومة، بغداد، العراق، 10/ 1967م.

71 ـ محمودي، عبد الرَّشيد صادق: **غربة الملك الضِّلِّيل**، مجلَّة فصول، 2:4/ 1984م.

72 ـ مصطفى، محمَّد عبد المطَّلب: **قراءةٌ ثانيةٌ في شعر امرئ القيس ـ الوقوف على الأطلال** ـ مجلَّة فصول، 2:4/ 1984م.

73 ـ المطلبيُّ، د.عبد الجبَّار: **قصَّة ثور الوحش وَتفسير وجودها في القصيدة الجاهليَّة**، مجلَّة كليَّة الآداب، جامعة بغداد، العراق، 12/ 1966م.

74 ـ مهران، د.محمَّد بيومي: **السَّاميُّون وَالآراء الَّتي دارت حول موطنهم الأصليِّ**، مجلَّة كليَّة اللُّغة العربيَّة، مطابع الشَّرق الأوسط وَمطابع الرِّياض، 4/ 1974م.

75 ـ موسى، ربابعة: **البناء الاستعاريُّ للدَّهر في الشّعر الجاهليِّ**، مجلَّة دراسات/ العلوم الإنسانيَّة وَالاجتماعيَّة، ملحق مج 24/ 1997م.

76 ـ نامي، د.خليل يحي: **نقوش خرابة براقش على ضوء مجموعة محمَّد توفيق الثَّانية**، مجلَّة كليَّة الآداب، جامعة القاهرة، مطبعة جامعة القاهرة، 1:17/ 1956م.

77 ــ نامي، د.يحي: **نقوشٌ عربيَّةٌ جنوبيَّةٌ ــ المجموعة الثَّالثة** ــ مجلَّة كليَّة الآداب، جامعة القاهرة، مطبعة جامعة القاهرة، 20:1/ 1962م.

78 ــ نبهان، عبد الإله: **الزَّمان وَالفناء في الشِّعر الجاهليِّ**، مجلَّة التُّراث العربيِّ، اتِّحاد الكتَّاب العرب، دمشق، 21/ 1985م.

79 ــ **نزول عشتار إلى العالم السُّفليِّ**، ترجمة: سلمان التِّكريتي، مجلَّة التُّراث الشَّعبيِّ، العراق، 11/ 1970م.

80 ــ نصر، عاطف جـودة: **البديع في تراثنا الشِّعريِّ ــ دراسةٌ تحليليَّةٌ** ــ مجلَّة فصـول، 4:2/ 1984م.

81 ــ الهاشميُّ، رضا جواد: **من مصادر تاريخ العرب**، مجلَّة بَيْنَ النَّهرَيْن، .32/ 1980م.

82 ــ الواسطيُّ، د.سلمان داود: **ملحمة جلجامش وَدورها الرَّائد في الملاحم العالميَّة**، مجلَّة آداب المستنصريَّة، بغداد، العراق، 8/ 1984م.

83 ــ يوسف، شريف: **السِّحر عند البابليِّين وَالمصريِّين والعرب قبل الإسلام**، مجلَّة التُّراث الشَّعبيِّ، دار الحريَّة للطِّباعة، بغداد، العراق، 5/ 1978م.

84 ــ يوسف، شريف: **الموسيقى عند السُّومريِّين وَالبابليِّين وَالآشوريِّين**، مجلَّة التُّراث الشَّعبيِّ، دار الحريَّة للطِّباعة، بغداد، العراق، 5/ 1994م.

جـ ـ الرَّسَائِلُ الْجَامِعِيَّةُ:

1 ـ بوتمجت، خضيرة: **الشِّعر الخمريُّ عند بني ربيعة في العصر الجاهليِّ**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة دمشق، سوريًا، 1981 ـ 1982م.

2 ـ حسن، خيري صابر عوض: **الفارس وَالموت في الشِّعر الجاهليِّ**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 1997م.

3 ـ الحسن، محمود علي محمود: **الظَّعينة في الشِّعر الجاهليِّ**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 1984م.

4 ـ الخليل، أحمد: **ظاهرة القلق في الشِّعر الجاهليِّ**، (رسالة ماجستيرغير منشورة)، جامعة حلب، سوريًا، 1986م.

5 ـ دراوشة، صلاح الدِّين أحمد: **القيم الإنسانيَّة في الشِّعر الجاهليِّ من خلال المفضَّليَّات وَالأصمعيَّات**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 1996م.

6 ـ الرَّباعيُّ، يوسف أحمد يوسف: **الثَّور الوحشيُّ في الشِّعر الجاهليِّ**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 1985م.

7 ـ زيتوني، عبد الغني: **الإنسان في الشِّعر الجاهليِّ**، (رسالة دكتوراة غير منشورة)، جامعة دمشق، سوريًا، 1986م.

8 ـ الصَّغير، الأمين محمَّد: **رؤية الشَّاعر الجاهليِّ للحياة من خلال رمز الطَّلل**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة الجزائر، الجزائر، 1983 ـ 1984م.

9 ـ عابد، أمل مفرج: **المكان في الشِّعر الجاهليِّ**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن، 1997م.

10 ـ عشا، علي مصطفى محمَّد: **أرباب المهن في الشِّعر الجاهليِّ**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، الجامعة الأردنيَّة، عمَّان، الأردن، 1997م.

11 ـ عشا، علي مصطفى محمّد: **هموم الإنسان في شعر ما قبل الإسلام**، (رسالة دكتوراة غير منشورة)، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 1998م.

12 ـ عطوان، حسين أحمد: **مقدّمات القصائد في الشّعر الجاهليّ**، (رسالة ماجستير منشورة)، جامعة القاهرة، مصر، 1966م.

13 ـ فريجين، لطيفة: **الشُعراء الجاهليُون بَيْنَ الأسطورة وَالتّاريخ**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة دمشق، سوريًا، 1982 ـ 1983م.

14 ـ القرعان، فايزعارف سليمان: **الوشم وَالوشيُ في الشّعر الجاهليّ**، (رسالة ماجستير منشورة)، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 1984م.

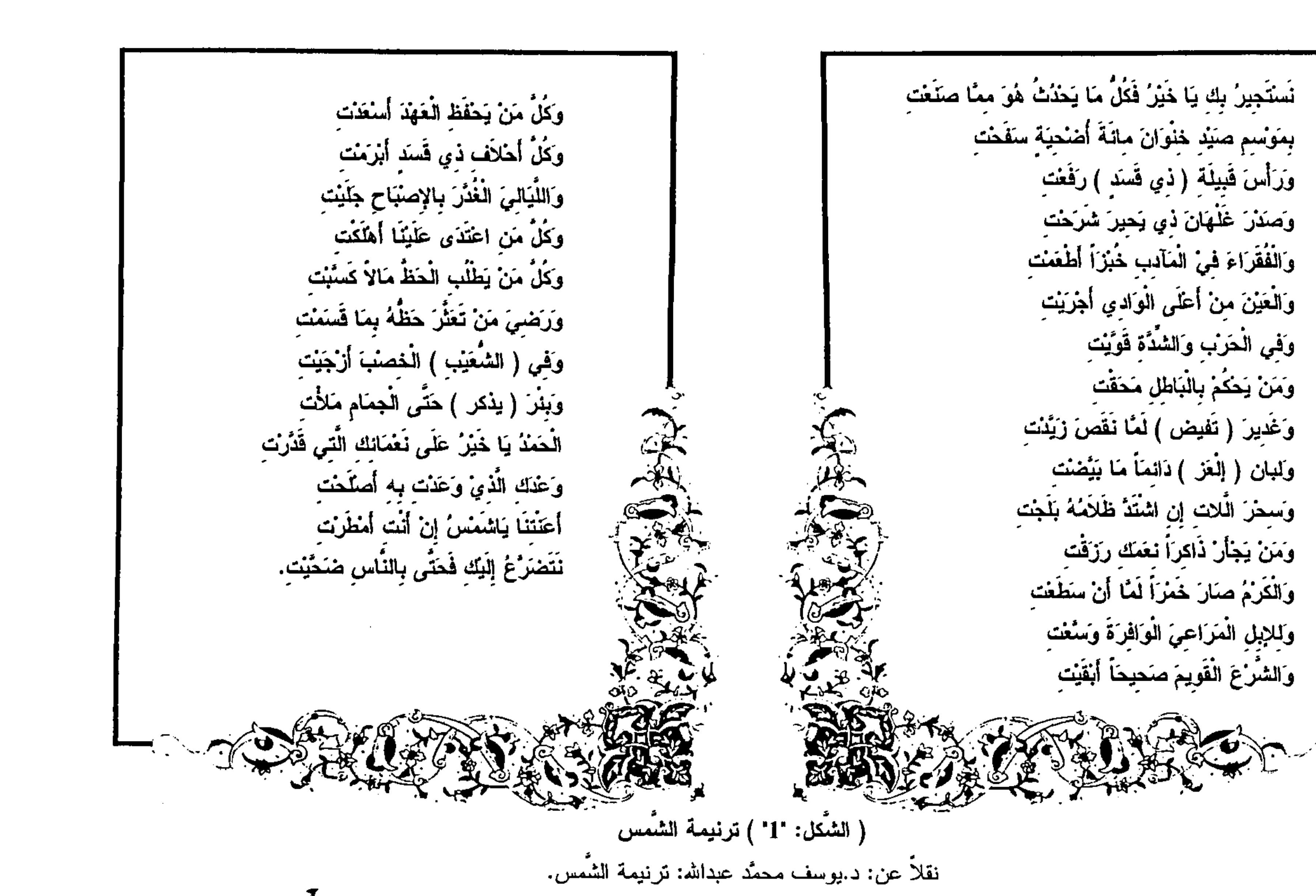
15 ـ المبيضّين، ماهر أحمد علي: **الأسرة في الشّعر الجاهليّ ـ دراسةٌ موضوعيّةٌ وَفَنّيّةٌ ـ** (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن، 1998م.

16 ـ مراشدة، علي عبد الحميد سليمان: **بنية القصيدة الجاهليّة ـ دراسةٌ تطبيقيّةٌ في شعر النّابغة الذُبيانيّ ـ** (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 1988م.

17 ـ مقابلة، زايد خالد مصطفى: **ألفاظ النّبات في الشّعر الجاهليّ**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 1985م.

18 ـ النُوتيُ، أحمد موسى أحمد: **التّشاؤم وَمظاهره في الشّعر الجاهليّ**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 1991م.

مُلْحَقُ الأَشْكَالِ



نَستَجِيرُ بِكَ يَا خَيْرُ فَكُلُّ مَا يَحْدُثُ هُوَ مِمَّا صَنَعْتِ
بِمَوْسِمِ صَيْدِ خِنْوَانَ مِائَةَ أُضْحِيَةٍ سَفَحْتِ
وَرَأْسَ قَبِيلَةِ (ذِي قَسَدٍ) رَفَعْتِ
وَصَدْرَ غَلْهَانَ ذِي يَحِيرَ شَرَحْتِ
وَالْفُقَرَاءَ فِيْ الْمَآدِبِ خُبْزاً أَطْعَمْتِ
وَالْعَيْنَ مِنْ أَعْلَى الْوَادِي أَجْرَيْتِ
وَفِي الْحَرْبِ وَالشِّدَّةِ قَوَّيْتِ
وَمَنْ يَحْكُمْ بِالْبَاطِلِ مَحَقْتِ
وَغَدِيرَ (تَفِيض) لَمَّا نَقَصَ زَيَّدْتِ
وَلبان (إِلْعَز) دَائِماً مَا بَيَّضْتِ
وَسِحْرَ الَّلاتِ إِنِ اشْتَدَّ ظَلاَمُهُ بَلَجْتِ
وَمَنْ يَجْأَرْ ذَاكِراً نِعَمَكِ رَزَقْتِ
وَالْكَرْمُ صَارَ خَمْراً لَمَّا أَنْ سَطَعْتِ
وَلِلإِبِلِ الْمَرَاعِيَ الْوَافِرَةَ وَسَّعْتِ
وَالشَّرْعَ الْقَوِيمَ صَحِيحاً أَبْقَيْتِ

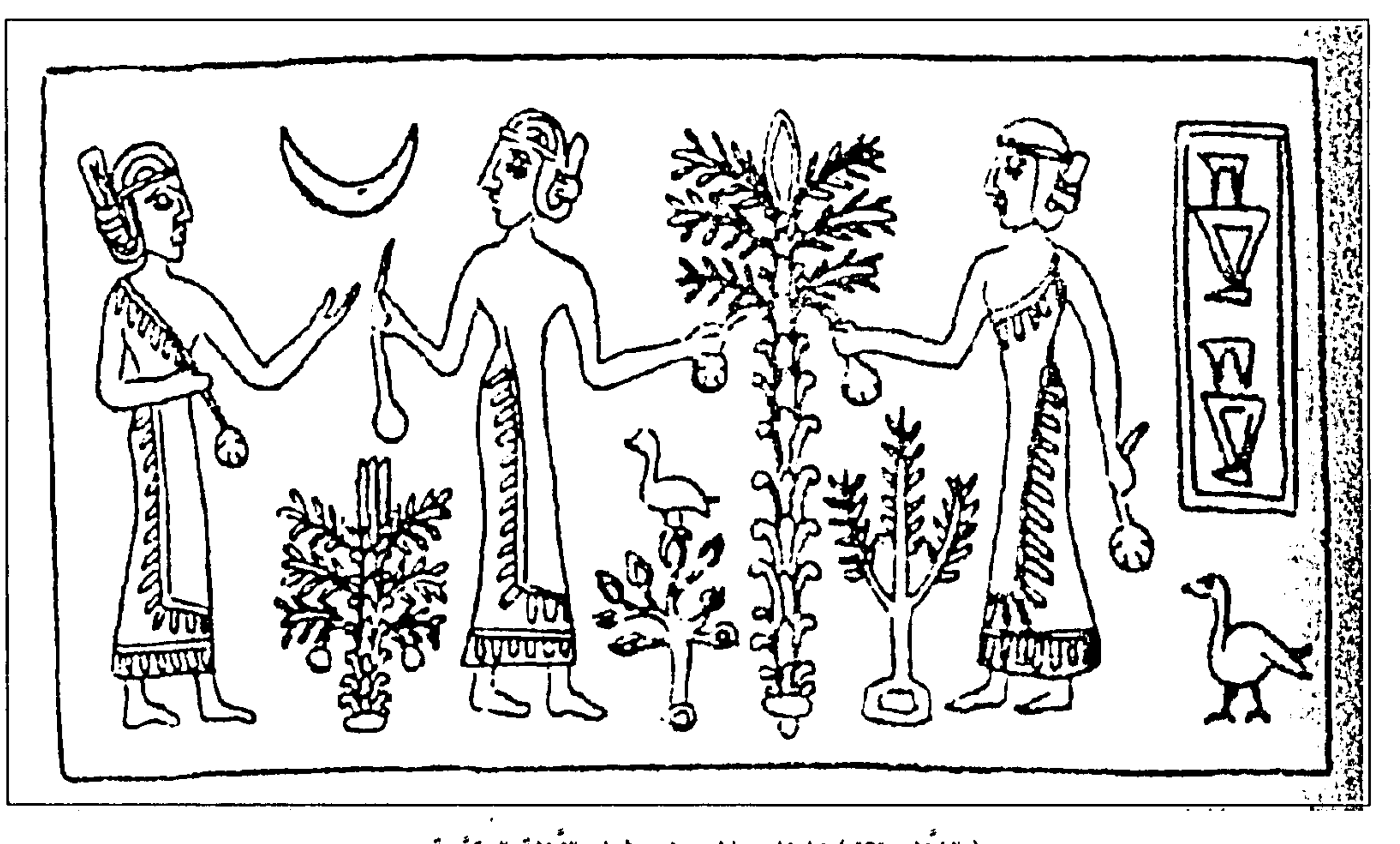
وَكُلُّ مَنْ يَحْفَظِ الْعَهْدَ أَسْعَدْتِ
وَكُلُّ أَحْلاَفِ ذِي قَسَدٍ أَبْرَمْتِ
وَاللَّيَالِيَ الْغُدَّرَ بِالإِصْبَاحِ جَلَيْتِ
وَكُلُّ مَنِ اعْتَدَى عَلَيْنَا أَهْلَكْتِ
وَكُلُّ مَنْ يَطْلُبِ الْحَظَّ مَالاً كَسَبْتِ
وَرَضِيَ مَنْ تَعَثَّرَ حَظُّهُ بِمَا قَسَمْتِ
وَفِي (الشُّعَيْبِ) الْخِصْبَ أَزْجَيْتِ
وَبِئْرَ (يذكر) حَتَّى الْجِمَامِ مَلأْتِ
الْحَمْدُ يَا خَيْرُ عَلَى نَعْمَائِكِ الَّتِي قَدَّرْتِ
وَعْدَكِ الَّذِيْ وَعَدْتِ بِهِ أَصْلَحْتِ
أَعِنْتِنَا يَاشَمْسُ إِنْ أَنْتِ أَمْطَرْتِ
نَتَضَرَّعُ إِلَيْكِ فَحَتَّى بِالنَّاسِ ضَحَّيْتِ.

(الشَّكل: "1") ترنيمة الشَّمس

نقلاً عن: د.يوسف محمَّد عبدالله: ترنيمة الشَّمس.



(الشكل: "2") الإلهة ذات الإناء المُتَفَجِّر، مُوَزِّعَةُ الخَيْرِ وَالخِصْب.
نقلاً عن: د.ثروت عكاشة: الفنُّ العراقيُّ، ص329.



(الشّكل: "3") كاهنات بابل يجنين ثمار النّخلة المقدّسة.

نقلاً عن: أحمد سوسة: تاريخ حضارة وادي الرّافدَيْن، ص479.



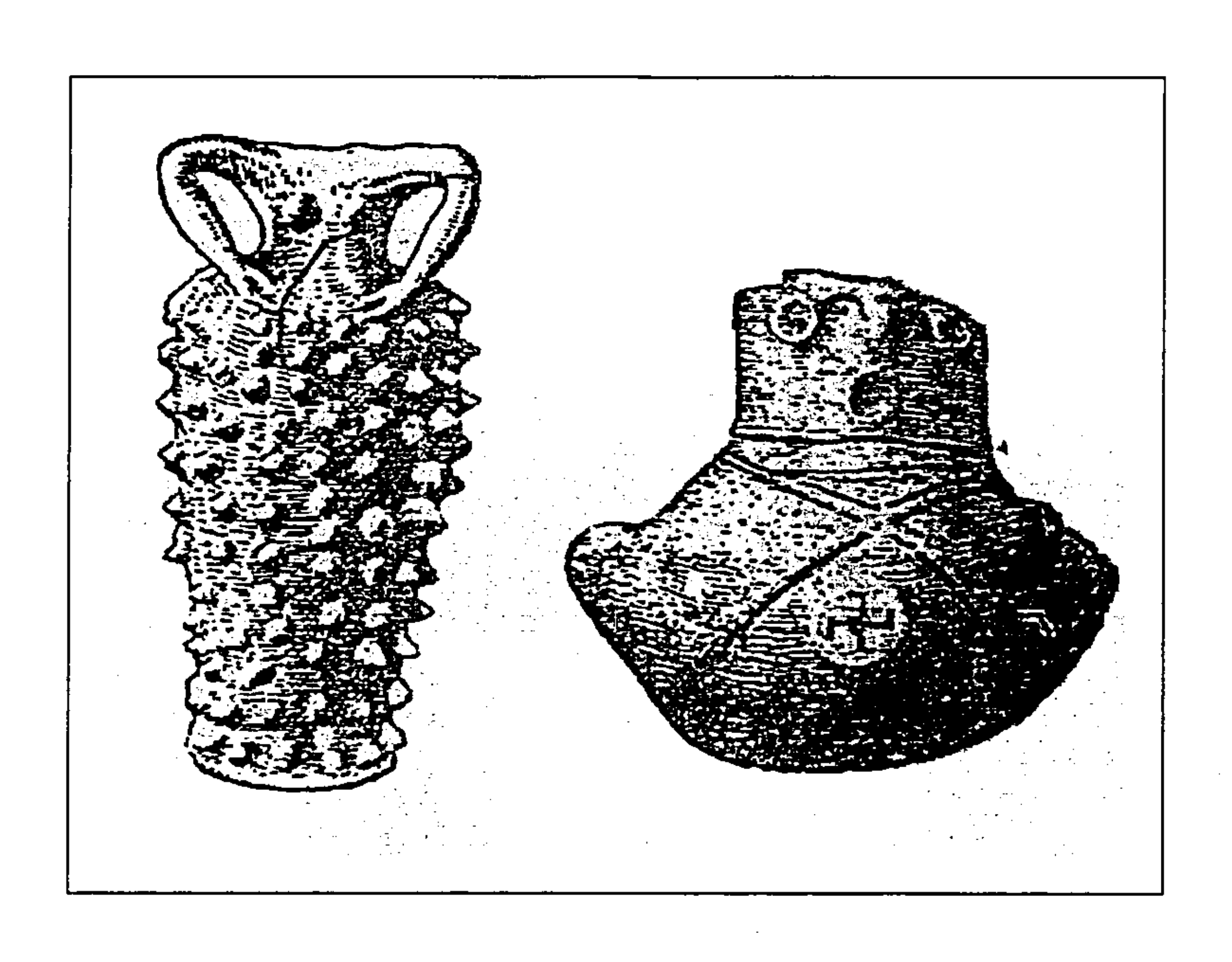
(الشَّكل: "4") "تمُّوز"، وَ"عشتار"، وَ"الشَّجرة"، في ختمٍ بابليٍّ.

نقلاً عن: فراس السَّوَّاح: لغز عشتار، ص111.



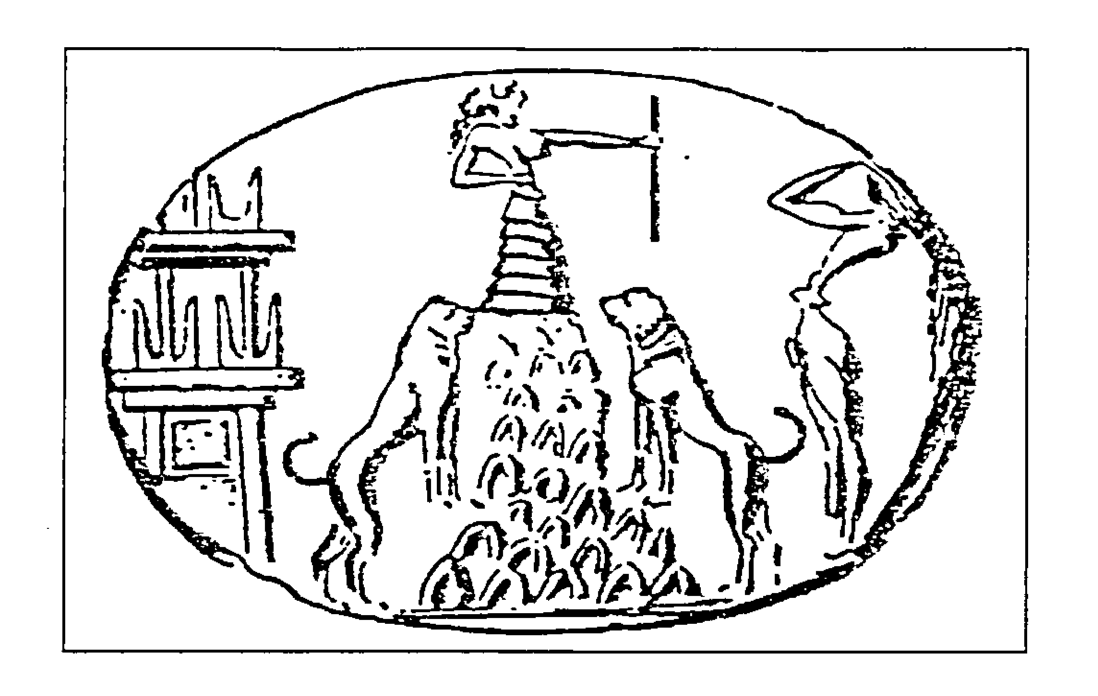
(الشكل: "5") الإلهة "عشيرة".

نقلاً عن: أنيس فريحة: ملاحمُ وأساطيرُ من "أوغاريت".



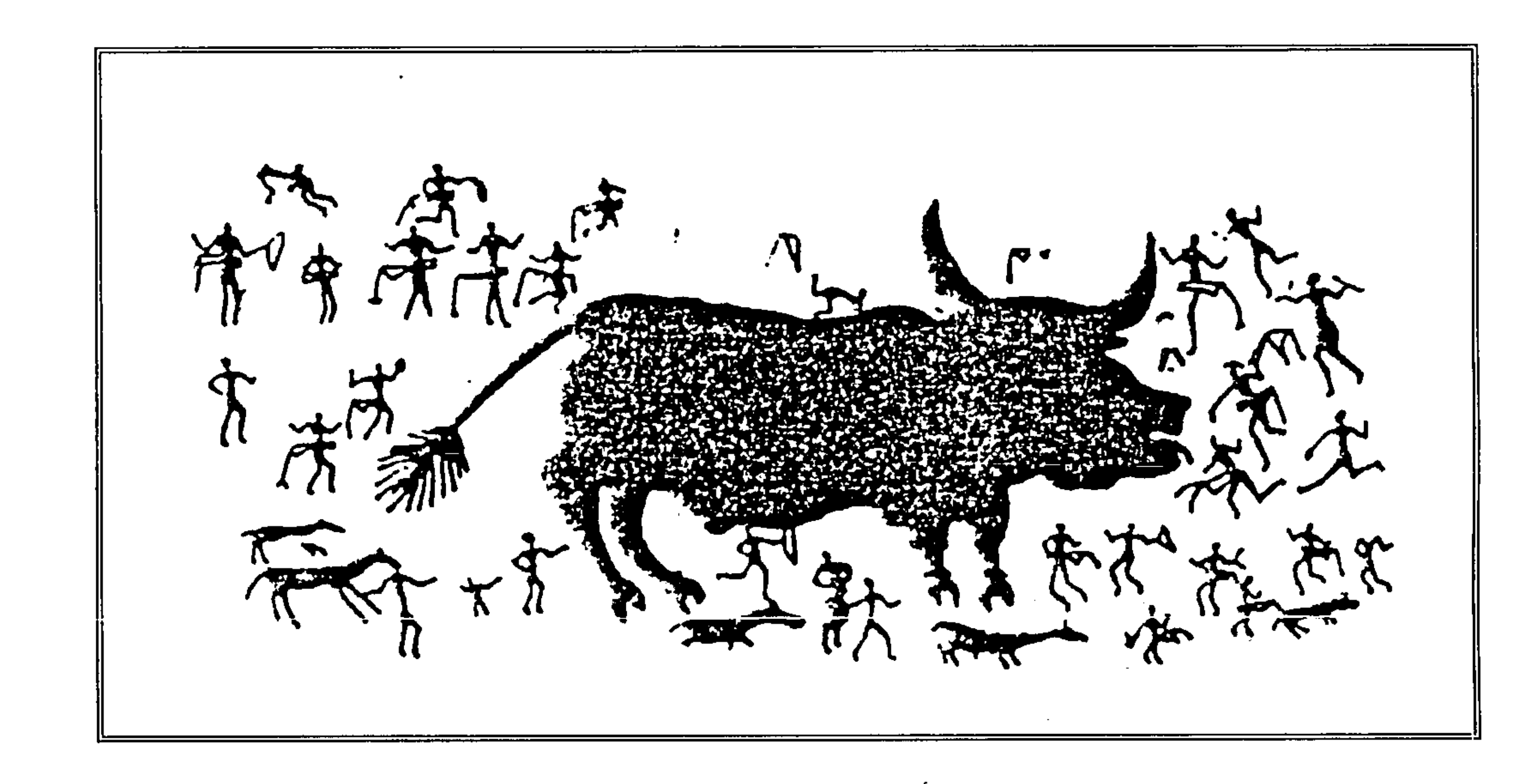
(الشَّكل: "6") الجرار العشتاريَّة المقدَّسة.

نقلاً عن: فراس السَّوَّاح: لغز عشتار، ص48.



(الشَّكل: "7") "عشتار" الجبل.

نقلاً عن: فراس السَّوَّاح: لغز عشتار، ص51.



(الشكل: "8") صيد البقريّات المقدّسة.

نقلاً عن: أحمد أمين سليم: العصور الحجريّة وَما قبل الأسرات في مصر وَالشّرق الأدنى القديم، ص335.

(الشَّكل: "9") البقرة السَّماويَّة المقدَّسة.

نقلاً عن: إريك هورنونج: ديانة مصر الفرعونيَّة ــ الوحدانيَّة والتَّعدُّد ــ ص112.



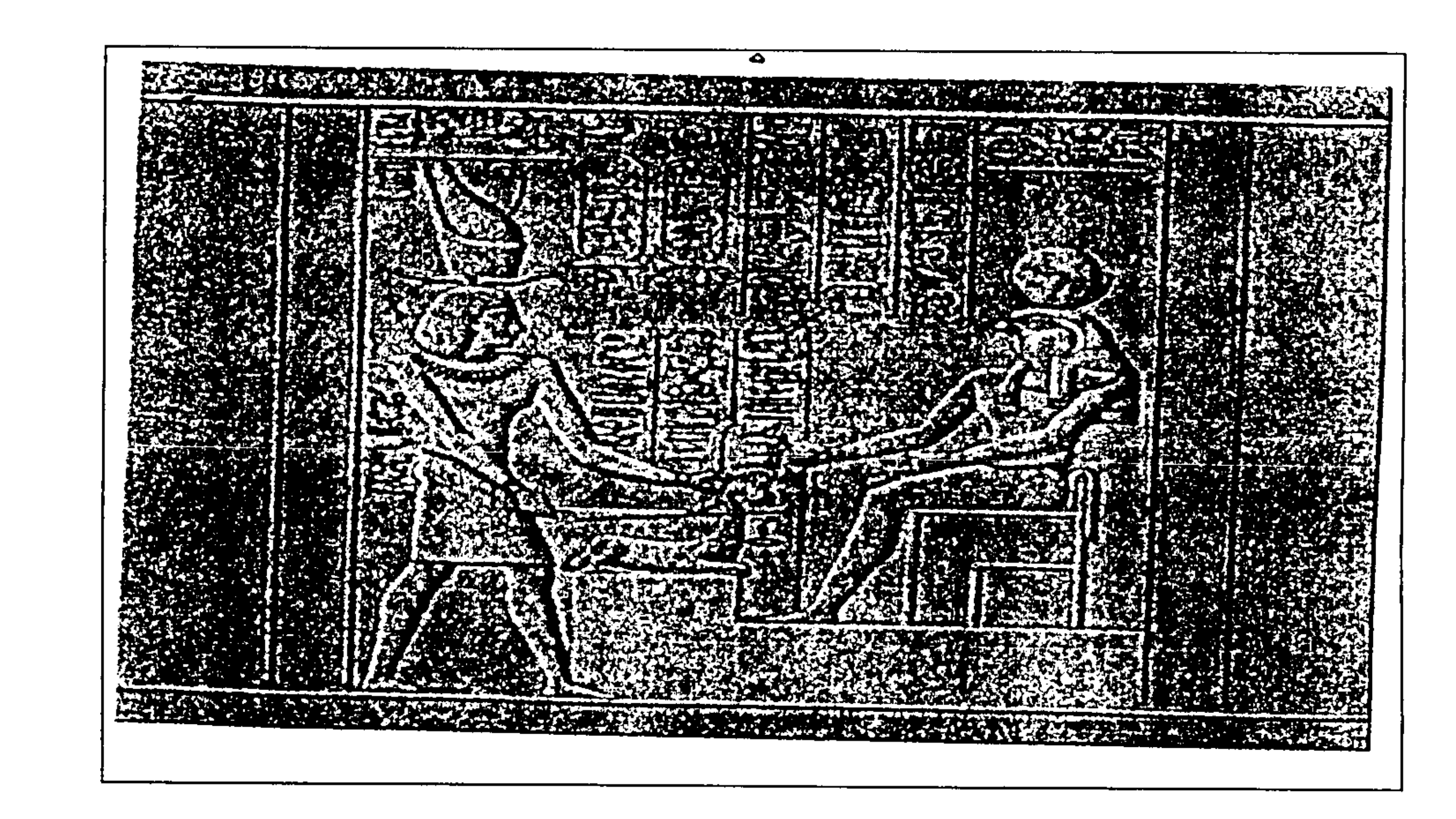
(الشّكل: "10") البقرة المقدّسة يعلو رأسها القرص الشّمسيُّ، تُرَافِقُهَا الحيّة المقدّسة، في الفكر المصريّ القديم.

نقلاً عن: إريك هورنونج: ديانة مصر الفرعونيّة ــ الوحدانيّة والتّعدّد ــ ص111.



(الشّكل: "11") الإلهة "حتحور" برأس البقرة وقَرنيها، ويَعلو رأسها القرص الشّمسيُّ.

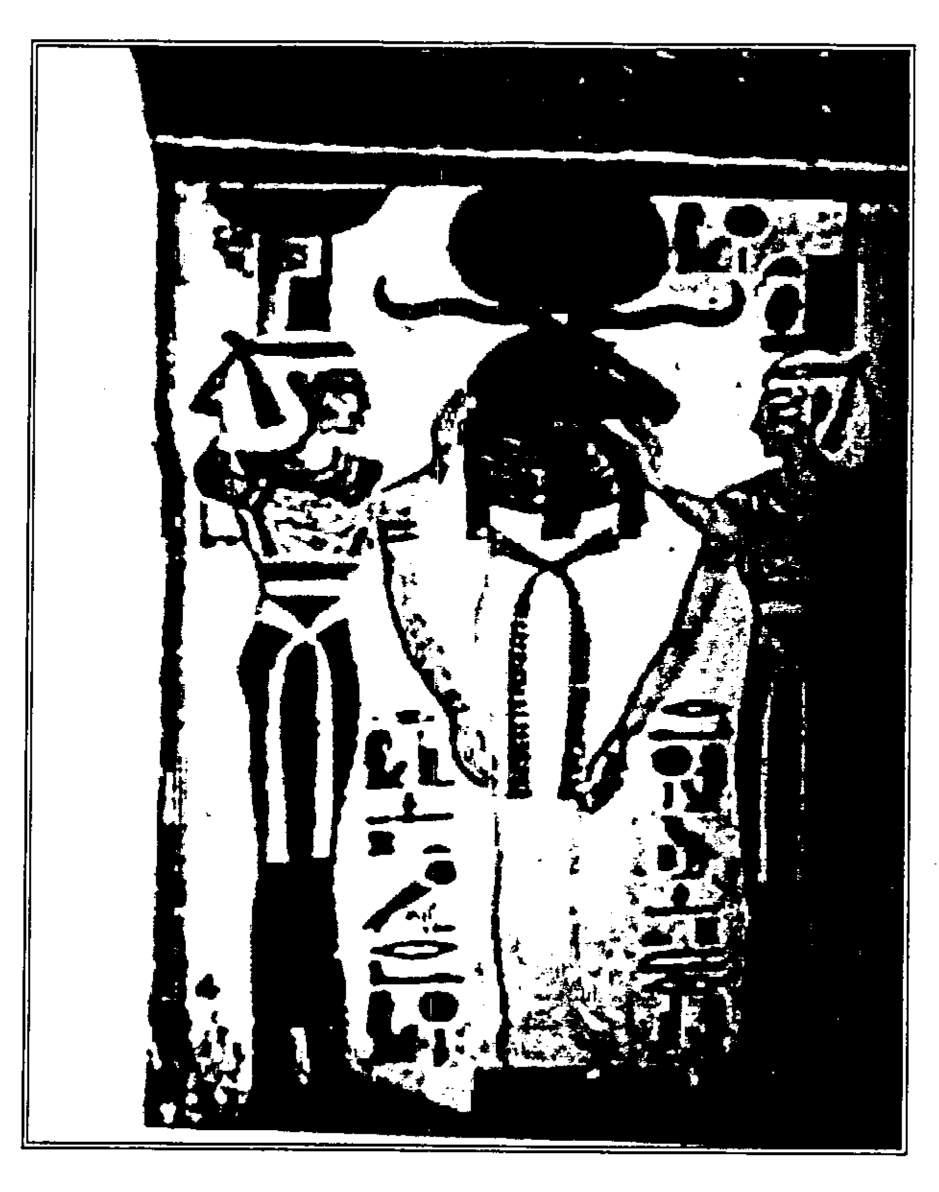
نقلاً عن: تشرني ياروسلاف: الدِّيانة المصريَّة القديمة.



الشكل: "12" (الملك الكاهن يذبح الغزال المقدس، قرباناً للملكة الأم.
نقلاً عن: زهير الشايب: وصف مصر، ص46.

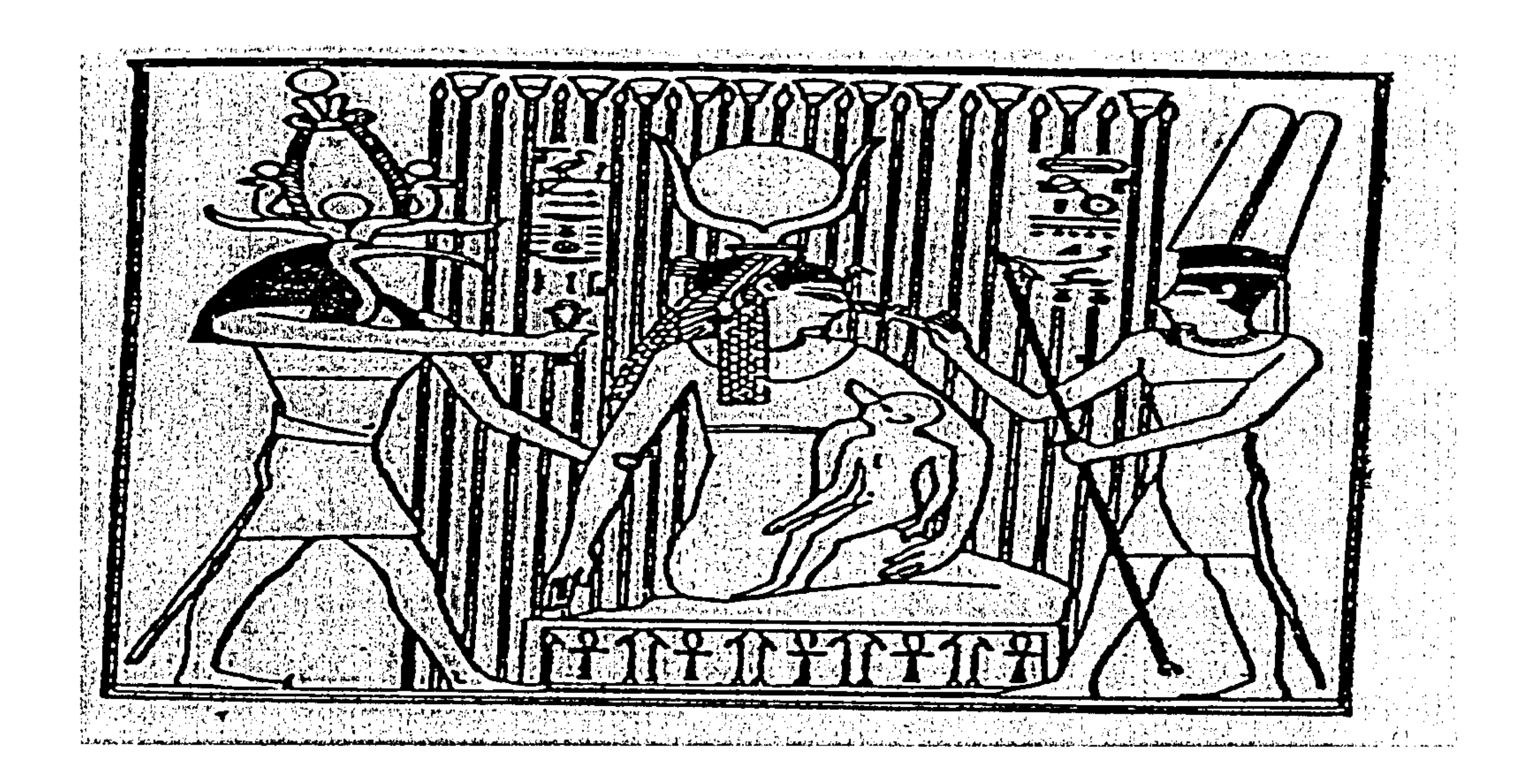


(الشّكل: "13") عابدٌ مصريٌ يُصلّي لنخلة "إيزيس" المقدّسة.
نقلاً عن: إريك هورنونج: ديانة مصر الفرعونيّة الوحدانيّة والتّعدّد.



(الشكل: "14") الملك وَالملكة يُمْسِكَانِ برأس البقرة، في طَقْسِ الزَّوَاج الإلهيِّ المقدَّس.

نقلاً عن: إريك هورنونج: ديانة مِصْرَ الفرعونيَّة ـــ الوحدانيَّة وَالتَّعدُّد ـــ ص91.



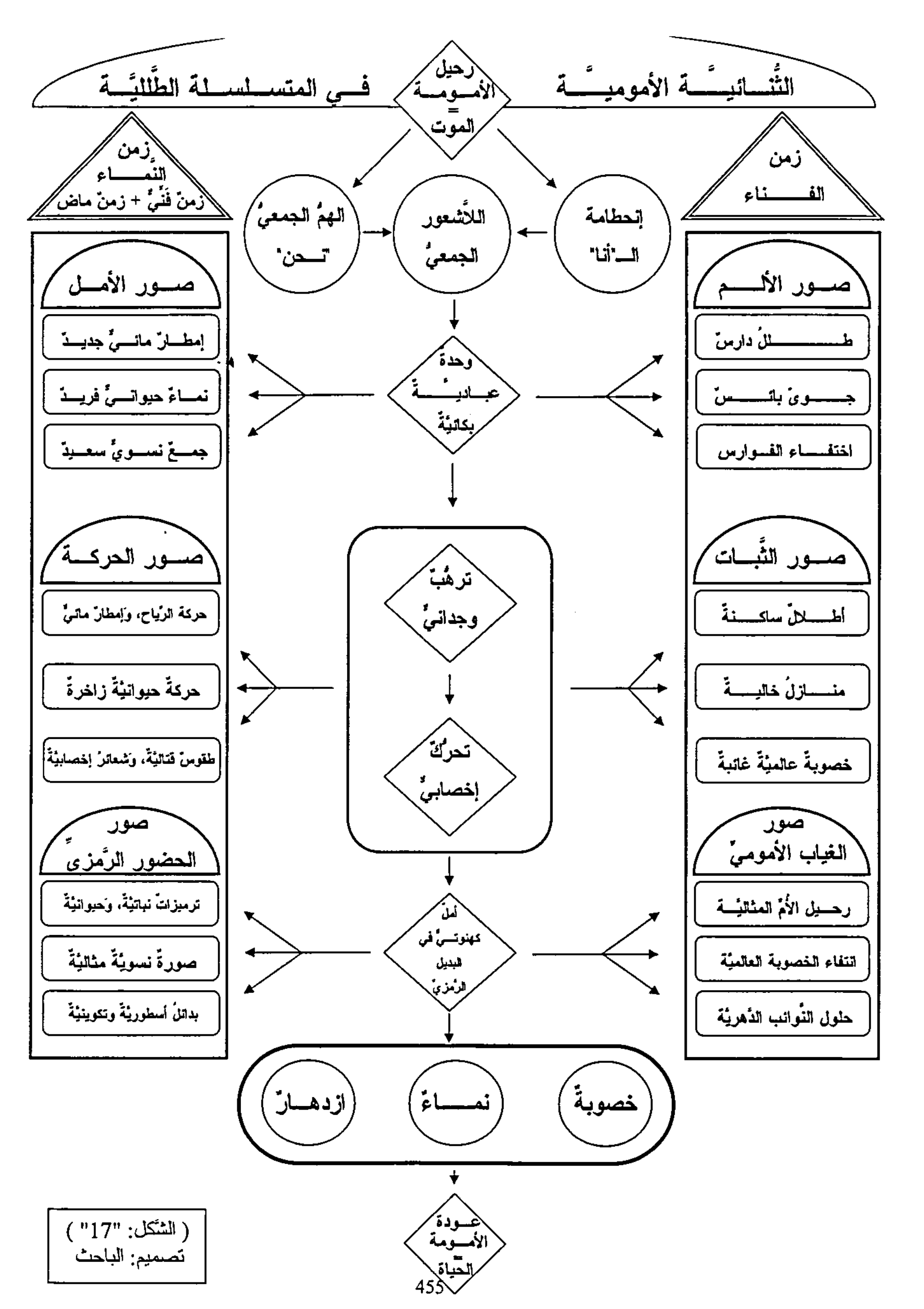
(الشَّكل: "15") الأُمُّ الكبرى "إيزيس"، تُرْضِعُ الوليد الإلهيَّ "حورس".

نقلاً عن : فراس السَّوَّاح: لغز عشتار، ص71.

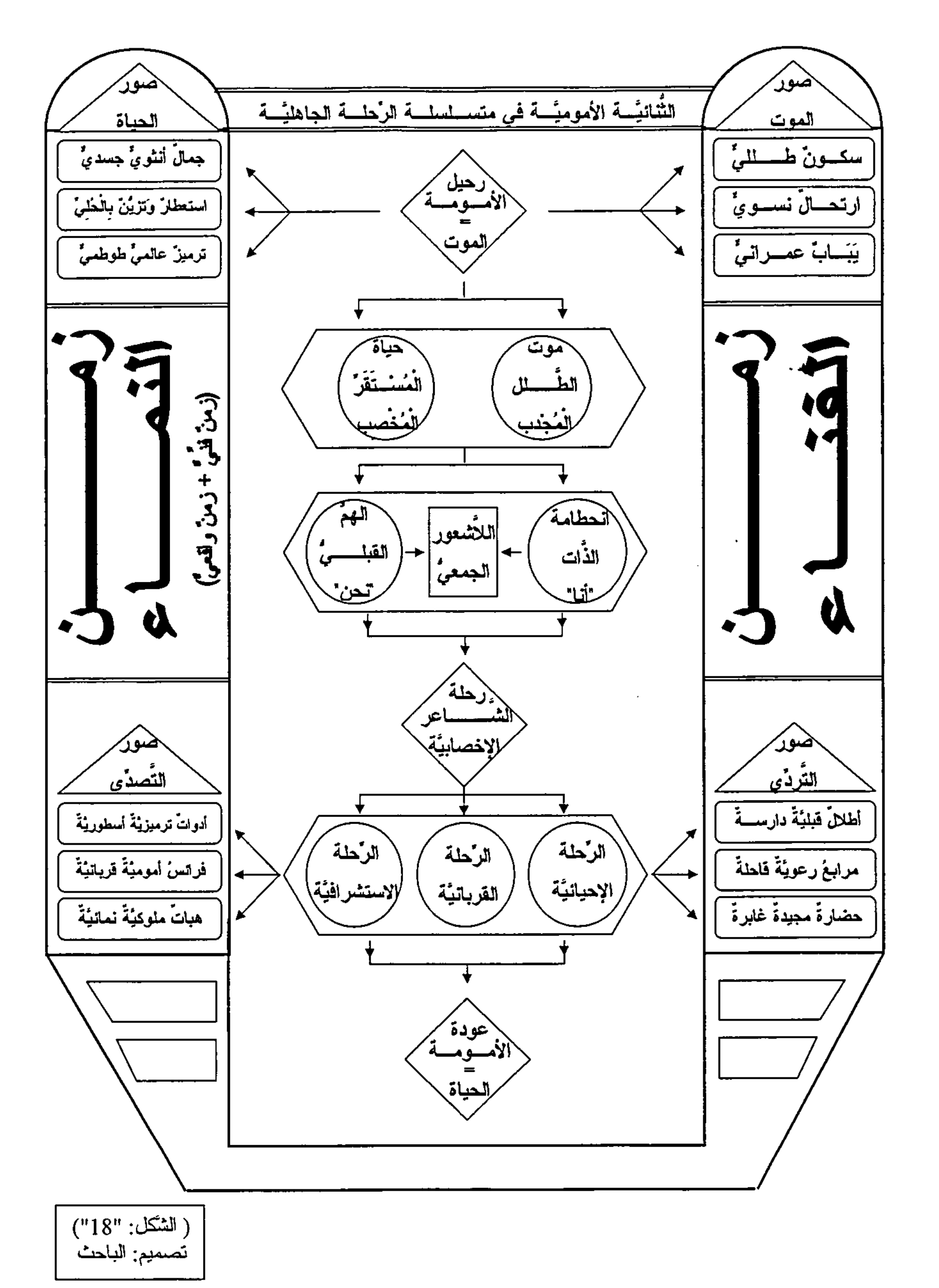


(الشَّكل: "16") التَّماثيل الزَّوجيَّة المصريَّة، "منكاورع" وزوجته.

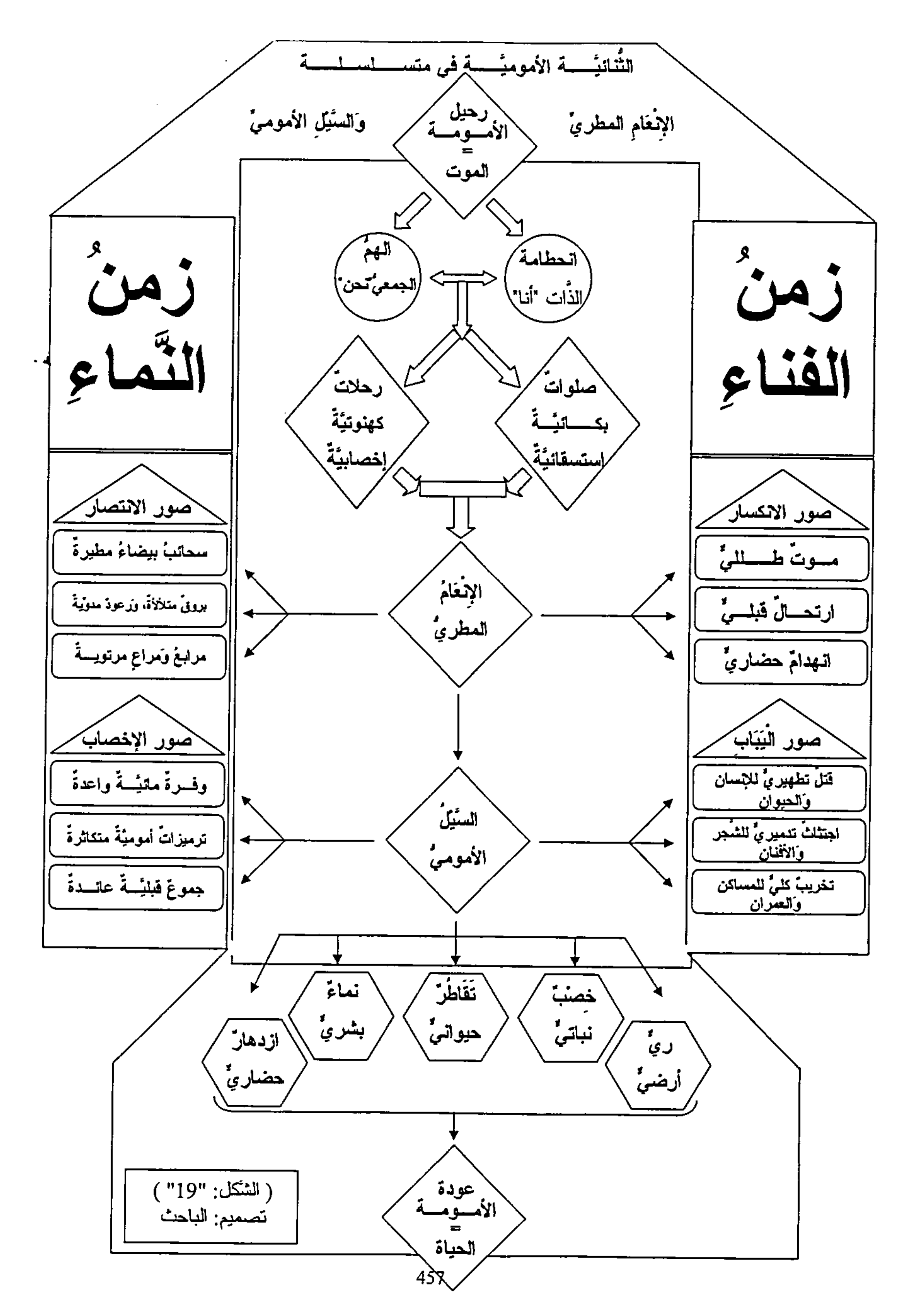
نقلاً عن: سيريل ألدريد: الحضارة المصريَّة، ص182.



الثُّنائيَّة الأموميَّة في المتسلسلة الطَّلليَّة
رحيل الأمومة = الموت
زمن الفناء
زمنِ النماء
زمنٌ فنّيٌ + زمنٌ ماض
إنحطامة الـ"أنا"
اللاشعور الجمعيُّ
الهمُّ الجمعيُّ "نحن"
صور الألم
طللٌ دارسٌ
جوىً بائسٌ
اختفاء الفوارس
صور الأمل
إمطارٌ مائيٌ جديدٌ
نماءٌ حيوانيٌ فريدٌ
جمعٌ نسويٌ سعيدٌ
وحدة عباديّة بكائيّة
صور الثّبات
أطلالٌ ساكنةٌ
منازلُ خاليةٌ
خصوبةٌ عالميّةٌ غائبةٌ
صور الحركة
حركة الرّياح، وإمطارٌ مائيٌ
حركةٌ حيوانيّةٌ زاخرةٌ
طقوسٌ قتاليّةٌ، وشعائرُ إخصابيّةٌ
ترهُّبٌ وجدانيٌ
تحرُّكٌ إخصابيٌ
صور الغياب الأموميّ
رحيل الأُمّ المثاليّة
انتفاء الخصوبة العالميّة
حلول النّوائب الدّهريّة
صور الحضور الرّمزي
ترميزاتٌ نباتيّةٌ، وحيوانيّةٌ
صورةٌ نسويّةٌ مثاليّةٌ
بدائلُ أسطوريّةٌ وتكوينيّةٌ
أملٌ كهنوتيٌ في البديل الرّمزيّ
خصوبةٌ
نماءٌ
ازدهارٌ
عودة الأمومة = الحياة
(الشّكل: "17")
تصميم: الباحث



(الشّكل: "18")
تصميم: الباحث



الثُّنائيَّـــة الأموميَّـــة في متســـلســـلـــة
الإنْعَامِ المطريِّ
وَالسَّيْلِ الأموميِّ
رحيل الأمـــومـــة = الموت
انحطامة الذَّات "أنا"
الهمُّ الجمعيُّ "نحن"
زمنُ الفناءِ
زمنُ النَّماءِ
صلواتٌ بكـــائيَّـــةٌ استسقائيَّةٌ
رحلاتٌ كهنوتيَّةٌ إخصابيَّةٌ
الإنْعَامُ المطريُّ
السَّيْلُ الأموميُّ
صور الانكسار
مـــوتٌ طـــلليٌّ
ارتحـــالٌ قبلـــيٌّ
انـهدامٌ حضاريٌّ
صور اليَبَابِ
قتلٌ تطهيريٌّ للإنسان وَالحيوان
اجتثاثٌ تدميريٌّ للشَّجر وَالأفنان
تخريبٌ كليٌّ للمساكن وَالعمران
صور الانتصار
سحائبُ بيضاءُ مطيرةٌ
بروقٌ متلألأةٌ، وَرعودٌ مدوِّيةٌ
مرابعُ وَمراعٍ مرتويـــةٌ
صور الإخصاب
وفـــرةٌ مائيَّـــةٌ واعدةٌ
ترميزاتٌ أموميَّةٌ متكاثرةٌ
جموعٌ قبليَّـــةٌ عائـــدةٌ
ريٌّ أرضيٌّ
خِصْبٌ نباتيٌّ
تَقَاطُرٌ حيوانيٌّ
نماءٌ بشريٌّ
ازدهارٌ حضاريٌّ
عودة الأمـــومـــة = الحياة
(الشَّكل: "19")
تصميم: الباحث

An – Najah National Uneversity
Deanship of Graduate studies

The Ideal Woman's Image: Her Religious Symbols in Al-Mu'alaqat Poems / Poets

Submitted by: Taha Taha

Supervised by: Ihsan Al-Deak

Submitted in Partial Fulfillment of the Degree of Master of Arts in Arabic literature, Faculty of Graduate Studies, at An-Najah National University, Nablus, Palestine.

2003

Abstract

In the first chapter the researcher dramatized the religious status of the western - Semitic woman .The researcher mentioned the ritual beliefs stated in Yemeni, Babel, Ashore, Canaan, Transcendentals, ancient Egyptians, Greeks, Romans, and Ignorance Age .They all melted in the Whole legend immortalizing the doctrine of motherhood .

The researcher treated the Botanical, Zoological, Pagan, Heavenly relationship with the woman. Also, the researcher showed the monuments, and the cultural ruins which clarified the realistic status of the ideal woman. In the second chapter, the researcher portrayed the Humanistic legendary that affected the high Mythology. Also the researcher showed the religious, poetic image towards the fertile woman .And to show the purity Healthy, images of a woman and the relationship with the concept of motherhood through four major dimensions .The second part of this chapter was to clarify the cosmic symbols of a woman through the poetic images between Goddess woman and it's cosmic symbols classifying the criticism in nine minor demands .The Great cosmic woman and her symbols (Botanical , Zoological) such as : A cow , egg , ruby, trees ,and the dove. In the third chapter, the researcher denied the dual motherhood, in the poems through three images clarified pain , hope steadiness movement , absence of motherhood . The researcher treated the Botanical , Zoological , Pagan , Heavenly relationship with the woman such as the cow , egg , ruby, trees ,and the dove; the materials from which the symbols of Goddess such as the statues was made .Then in the second part of the chapter , the dual image of the woman was treated in accordance with the ignorance age through the paradox and the metaphysics which embodies two major demands : The image of the dual motherhood and the image of the multi

-regression .The multi regression was classified into three critical patterns : the revival , Eucharist , and ambitiousness. The dual motherhood was portrayed through the poetical hymens in the image of the rain and stream as the holiest image. In the ignorance poems there are clear images of creation and destruction. This comes through two demands. The first is the multi victorious and the other is the damage and fertility of the woman.